الفصل التاسع

نظرية النقد التاريخي الجديد و النقد الثقافي

New historical and cultural criticism

رأينا في الفصول السابقة،أنّ النظريات النقدية تلتقي وتتداخل بطرق عديدة؛ فالماركسية تستخدم مفاهيمَ من مدرسة التحليل النفسي لتحليل الآثار النفسية الهدامة التي تفرزها الرأسمالية، والمدرسة النسوية أيضا تستخدم مفاهيمَ ماركسية لعرض القمعين الاقتصادي والاجتماعي للنساء، وقد نحلل قوانين التأويلات الأدبية مستخدمين مزيجا من الطرق البنائية واستجابة القارئ...إلخ.

وعلى الرغم من هذا التلاقي والتداخل، تبقى معظم المدارس النقدية مختلفة عن بعضها فيما يتعلق بالهدف، أو الغاية، فالماركسية تهدف إلى كشف أن النظام الاقتصادي- الاجتماعي هو مصدر تجاربنا البشرية، والنسوية تهدف إلى كشف أن النظام الجنسي الذكوري هو مصدر تجاربنا، ومدرسة التحليل النفسي تهدف إلى كشف أن الصراعات النفسية المكبوتة هي مصدر تجاربنا، والبنائية تهدف إلى كشف أن النظام البنيوي البسيط هو الذي يجعلنا نفهم عالما فوضويا، ومدرسة استجابة القارئ تهدف إلى كشف الطرق التي يستعين بها القارئ على خلق النصوص التي يقرؤها.

ولكن قد يتعاظم هذا التداخل- في بعض الأحيان - لدرجة تجعل من الصعوبة بمكان تحديد الاختلافات بين نظريتين، وبخاصة حين لا يتفق مطبقو هاتين النظريتين على هذه الاختلافات. ومن أشهر الأمثلة على هذه الحالة: النقد الثقافي والنقد التاريخي الجديد. إذ إننا سنرى في هذا الفصل كيف تشترك هاتان المدرستان في الكثير من القواعد النظرية لدرجة تجعل طرقهما في تأويل النصوص الأدبية متشابهة لدرجة كبيرة. ولإيضاح هذه الاختلافات بينهما بشكل جلي، سنقوم كلاً منهما على حده. وسنبدأ بالنقد التاريخي الجديد لأن المؤرخين الجدد أفصحوا عن مبادئهم النظرية بطريقة شمولية أكثر من نظرائهم في النقد الثقافي، وهذا بلا شك سيسهل رؤية التشابه والاختلاف بين المدرستين على نحو واضح.

النقد التاريخي الجديد

لقد نشأ معظمنا على التفكير بالتاريخ بطريقة تقليدية، فننظر مثلا لحدث مثل معركة الحرب الثورية قام بكتابتها مؤرخ أمريكي في ١٩٤٤ ونسأل "هل كان عرضه لهذا الحدث دقيقاً؟"، أو "ماذا تخبرنا هذه المعركة عن روح

العصر الذي حدثت فيه؟" ولكن في المقابل يسأل مؤرخ جديد: "ماذا يخبرنا هذا الحدث عن المشاريع السياسية والصراعات الأيديولوجية الثقافية التي أنتجت هذا العمل في ١٩٤٤؟" بينما يطرح مؤرخ جديد صب اهتمامه على المعركة نفسها أسئلة مثل: " كيف جرى عرض المعركة أو تصويرها في تلك الحقبة في: الصحف، والمجلات، والوثائق الحكومية، والقصص، والخطابات، والرسم، والتصوير الذي أنتجته المستعمرات الأمريكية أو الأوروبية؟ وما الذي يقدمه لنا هذا التصوير عن كيفية تشكيل ثقافة الثورة الأمريكية و تشكيل الثورة الثقافية؟"

يبدو جلياً الآن أنّ الأسئلة التي يطرحها المؤرخون التقليديون، تختلف تماما عن تلك التي يطرحها المؤرخون الجدد، وهذا ببساطة يعود إلى حقيقة مفادها أن كلاً منهما يرتكز على فهم مختلف للتاريخ عن الآخر، ولكن كيف يمكن معرفته؟ يسأل المؤرخون التقليديون: "ماذا حدث؟"، و"ماذا يعلمنا هذا الحدث عن التاريخ؟"، بينما يسأل المؤرخون الجدد: "كيف جرى تأويل الحدث و تفسيره ؟"، و"ماذا تعلمنا هذه التفسيرات عن المفسرين؟".

يعد التاريخ عند معظم المؤرخين التقليديين سلسلة من الأحداث التي تسير في "خط مستقيم"، وتربطها علاقة "سببية"، مثلا: أ سبّب ب، و ب سبّب ج، وهكذا دواليك. ويعتقد المؤرخون التقليديون أيضاً أننا قادرون على كشف الحقائق التاريخية عن طريق التحليل "الموضوعي"، وأن هذه الحقائق يمكن أن تكشف لنا عن روح العصر، أي: كيفية رؤية العالم من منظور الثقافة التي أنتجت هذه الحقائق. وهنا يجدر الذكر أن بعض أكثر الطروحات التاريخية التقليدية قدمت مفاهيم جرى الاعتماد عليها في كيفية شرح رؤية مجتمع تاريخي ما للعالم، فمثلا: استخدم مفهوم عصر النهضة لسلسلة الوجود العظمى (التراتب الهرمي للخلق، حيث الرب في الأعلى، والإنسان في الوسط، و المخلوقات الحقيرة في القاع) للقول بأنّ روح العصر في الثقافة الإليزابيثية كان يتجلى من خلال الاعتقاد بأهمية النظام و التراتب في كل مناحي الحياة.[١] و ترى هذا المنحى من الطريقة التاريخية التقليدية في كل الدراسات التاريخية التي تعتمد على روح العصر، مثل: عصر العقل، وعصر التنوير. وقد ترى هذا أيضاً في الطبقات الأدبية التي تعالج الأدب من منظور تاريخي، مثل: الرومانسية، والحداثة، والكلاسيكية...إلخ. و أخيرا نشير إلى أن المؤرخين التقليديين يؤمنون أيضا بأن التاريخ "تقدمي": أي أن البشر يتحسنون، و يطورون من إنجازاتهم الأخلاقية، و الثقافية، و التكنولوجية مع تقدم الزمن.

بينما يعتقد المؤرخون الجدد في المقابل أننا نستطيع الوصول من خلال تلك النظرة التقليدية إلى الحقائق التاريخية الأساسية فقط، فمثلا: نستطيع أن نصل إلى معرفة أن جورج واشنطون كان أول رئيس أمريكي، وأن نابليون هزم في معركة واترلو، ولكن فهمنا لما تعنيه هذه الحقائق، ومكانها في الشبكة المعقدة من الأيديولوجيات المتصارعة والمشاريع الاجتماعية والسياسية التي كانت تدور في تلك الحقبة و ذلك المكان لا يعدو أن يكون مجرد تأويلات، أو تفسيرات، لا حقائق. بل إنه عندما يدّعي المؤرخون التقليديون أنهم ملتزمون بالحقائق، نرى أن

الطريقة التي يعرضون من خلالها هذه الحقائق (اختيار ما يعتقدون أنه مهم، وإهمال ما يعتقدون أنه ليس كذلك)، تحدد المعلومات التي ستورويها هذه الحقائق. ومن هنا نرى أنه لا وجود لما يسمى عرض الحقائق، بل هناك عرض تأويلات فقط ، ومن المثير أيضا هنا لفت النظر إلى أن المؤرخين الجدد يقولون بأن الوصول إلى التأويلات التي يمكن الاعتماد عليها وتصديقها يعد أيضا أمراً صعباً.

ولهذه الصعوبة أسباب، لعل أولها وأهمها اعتقاد المؤرخين الجدد "باستحالة التحليل الموضوعي"، فمثل باقي البشر يعيش المؤرخون في مكان وزمان محددين، وهذا يجعل رؤاهم لأحداث الحاضر والماضي عرضة للتأثر،المدرك، أو غير المدرك بتجاربهم الشخصية المنبثقة عن ثقافتهم الخاصة. ويعتقد المؤرخون عادة أنهم موضوعيون، ولكن الحقيقة أنّ وجهات نظرهم عن الصواب والخطأ، والمتحضر وغير المتحضر، والمهم وغير المهم...إلخ، كلها تؤثر على طرق تأويلهم للأحداث. فعلى سبيل المثال،ترتكز وجهة النظر التقليدية القائلة بأن التاريخ تقدمي على الاعتقاد القائل بأن الثقافات "البدائية" أقل تطورا، و بالتالي فهي أقل شأنا من الثقافات "المتحضرة". و نتج عن هذا الاعتقاد أنه جرى تصوير أصحاب الثقافات القديمة الممتلئة بالفن والروحانيات والفلسفة كالأمريكيين الأصليين على أنهم بشر خارجون عن القانون، و مؤمنون بالخرافات، وهمجيون.

ومن الأسباب الأخرى التي تقف في وجه الوصول إلى تلك التأويلات التي يمكن الاعتماد عليها وتصديقها هو طبيعتها المعقدة. إذ لا يمكن فهم التاريخ بالنسبة للمؤرخين الجدد على أنه أحداث تسير بخط مستقيم، فكل فترة من فترات التاريخ قد تشهد تقدم ثقافة ما في حقول ما، وتتراجع في حقول أخرى، وأي مؤرخين قد يختلفان في تحديد ما تقدم و ما لم يتقدم. وهذا يعني أن التاريخ ليس عبارة عن استعراض عسكري يتقدم باستمرار نحو مستقبل أفضل كما يؤمن العديد من المؤرخين التقليديين، بل هو نوع من الرقص المرتجل الذي يتكون من عدد لا يحصى من الخطوات التي تتجه نحو مكان جديد في أي وقت و بلا وجهة، أو هدف معينين. وإذا كان للأفراد أهداف،فإن التاريخ ليس لديه هذه الأهداف.

ومع أن الأحداث لها مسببات، يقول المؤرخون الجدد إن هذه المسببات متعددة، ومعقدة، وصعبة التحليل، أي أن أحدا لا يستطيع وضع معادلات سببية ببساطة ويقين، لأن مبدأ السببية ليس طريقا باتجاه واحد بإمكانه أن يوصل إلى السبب والنتيجة. وإنّ أيّ حدث سواء أكان انتخابات سياسية أو مسلسل أطفال كرتونياً يعد نتاج ثقافته، و لكنه في الوقت نفسه يؤثر على ثقافته. وهذا يعني أن كل الأحداث، ابتداء من إنتاج عمل فني، أو جريمة قتل معروضة على التلفاز، وانتهاء بالحديث عن تغير أوضاع الفقراء، أو عدم تغيرها، كلها "تُشكّل" انعكاساً للثقافة التي تتبع لها، وفي الوقت نفسه تقوم هذه الأحداث بدورها في "تشكيل" الثقافة التي تتبع لها (طريق باتجاهين).

و بناء على ذلك نقول، إن ثقافتنا تتسبب في "انحيازنا"، أو خطئنا، وهما يقومان في الوقت نفسه بتشكيل ثقافتنا. ولهذا يؤمن المؤرخون الجدد بأن هويتنا الشخصية، أو الفردية ليست نتاج المجتمع فقط، ولا نتاج إراداتنا ورغباتنا الشخصية، بل يؤمن هؤلاء بأن الهوية الفردية وبيئتها الثقافية تعرّف بعضها البعض الآخر، أي أنَّ العلاقة بينهما علاقة تكوينية (يخلق بعضها بعضا) وغير ثابتة. ولهذا نجد أن التضارب بين مذهب الحتمية و الإرادة الحرة لا يمكن حسمه لأنه يرتكز على السؤال الخطأ: "هل تُحدد الهوية البشرية من قبل المجتمع، أو إن البشر أحرار؟" لا تمكن الإجابة على مثل هذا السؤال بالنسبة للمؤرخين الجدد لأنه يتكون من جزأين غير منفصلين تماما، فالسؤال الصحيح يجب أن يكون: "ما الطرق التي يمكن من خلاها أن يكون هناك تأثير متبادل بين الهوية الفردية والتشكيلات الاجتماعية (قانونية، سياسية، تعليمية، دينية...إلخ)، أو تغيير أحدهما الآخر؟"، لأن كل مجتمع يقيد فكر الفرد وعمله فيما يتعلق بشبكة من الحدود الثقافية، ويسمح للفرد بالتفكير والعمل في الوقت نفسه. إذاً فعدم موضوعيتنا عملية لا منتهية من البحث عن طريقنا، بوعي أو دون وعي، بين القيود والحريات المتاحة لنا في أي فترة زمنية لدى المجتمع الذي نعيش فيه.

ويؤمن المؤرخون الجدد أيضا بأن "السلطة" لا تنبعث من البنى الاقتصادية- الاجتماعية و السياسية العليا فقط، لأنهم تأثروا كثيرا بأفكار الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) Michel Foucault الذي كان يرى أن السلطة تنتشر في كل اتجاه، وتصل إلى كل الطبقات الاجتماعية في كل الأزمان. و تقوم هذه الفكرة أيضا على الاعتقاد بأن عملية انتشار السلطة تكاثر لا نهاية له من عمليات تبادل السلع المادية من خلال البيع والشراء، والمقايضة، والضرائب، والصدقات، والسرقات، وتبادل البشر من خلال أمور كالزواج، والتبني، والخطف، والعبودية، وتبادل الأفكار عن طريق الخطابات المتعددة التي تنتجها الثقافة.

ويمكن تعريف "الخطاب" بأنه لغة اجتماعية نتجت عن ظروف ثقافية معينة في زمان ومكان معينين، ويعبر الخطاب عن الطريقة التي يمكن من خلالها فهم التجارب البشرية. قد تكون بعض الخطابات مألوفة لديك، نورد منها على سبيل المثال: خطاب العلم الحديث، وخطاب تفوق البيض، وخطاب الإنسانية التحررية، وخطاب الوعي البيئي، وخطاب الأصولية النصرانية...إلخ. حتى عند قراءتك لفصول هذا الكتاب ستتعرف على الخطاب الماركسي، والنسوي، والبنائي...إلخ. وعلى الرغم من أن كلمة "خطاب" تعني "أيديولوجيا"، فإنها تشير على نحو أكبر إلى دور اللغة باعتبارها وسيلةً لإيصال الأيديولوجيات.

ويعتبر المؤرخون الجدد أنه ليس هناك خطاب قادر على شرح التعقيدات الثقافية للسلطة الاجتماعية؛ إذ إنه لا توجد روح عصر "موحدة"، و لا يوجد شرح "شمولي" للتاريخ، بل هناك تلاعب متداخل بين الخطابات: أي أن الخطابات لا تنفك تتغير، وتتداخل، وتتنافس مع بعضها بعضاً في جميع الأزمنة (أو "تتفاوض" في تبادل السلطة).

مع أن الخطاب قد يمنح السلطة لهؤلاء الذين في السلطة أصلا ، لكنه ، في الوقت نفسه ، يحفز معارضي هذه السلطة. و لذلك يعد هذا أحد أسباب إيمان المؤرخين الجدد بأن العلاقة بين الهوية الفردية ، والمجتمع تكوينية ، ففي المجمل : لا يعتبر البشر ضحايا لمجتمع ما ؛ لأنهم يستطيعون إيجاد طرق عديدة لمعارضة السلطة على مستوى حياتهم الخاصة والعامة.

إذاً يعتقد المؤرخون الجدد أن الديكتاتور في بلد صغير لا يملك السلطة وحده ، ولكي يحافظ عليها يجب أن ينشرها عن طريق عدة خطابات ،كخطاب الدين (الذي يروج للاعتقاد "بالحق الإلهي" للملوك ، أو لحب الرب للمجتمع الهرمي) ،و خطاب العلم (الذي يدعم حكم النخبة حسب نظرية داروين "البقاء للأصلح") ،وخطاب الأزياء ،(الذي يروج لشهرة الزعماء عن طريق ترويج تقليد الملابس ،كما حدث عندما أصبحت سترات الزعيم نهرو رائجة ، وعندما قام نساء العالم بتقليد أزياء السيدة الأولى جاكلين كينيدي) ، وخطاب القانون (الذي يعتبر عدم الطاعة أو مخالفة آراء الحاكم خيانة) ، وهكذا دواليك.

وتشير هذه الأمثلة إلى أن أمورا مثل "الصواب" ، و "الطبيعي" ، و "الاعتيادي" غير ثابتة. ولهذا نجد أن المثلية الجنسية في ثقافات مختلفة وفي حقب زمنية مختلفة اعتبرت مرة شذوذاً ، ومرة أمراً طبيعياً ، ومرة جريمة ، وأخرى محط إعجاب. وينطبق الشيء نفسه على زنى المحارم ، وأكل لحوم البشر ، ورغبة النساء في المساواة السياسية. لقد عدّ ميشيل فوكو كل تعريفات "الجنون" ، و"الجريمة" ، والانحراف الجنسي" نظماً اجتماعية يحافظ من في السلطة من خلالها على قوتهم وسلطتهم. ونقبل هذه التعريفات و نعتبرها "طبيعية" ؛ لأنها مغروسة في ثقافتنا.

وكما تدعم تعريفات السلوك الاجتماعي وغير الاجتماعي سلطة أفراد أو مجموعات معينة ، تقوم أحداث تاريخية بالشيء ذاته أيضاً. مثلا : تعتبر حملات الجنرال كاستر "الغسيل الأبيض" التي كانت تهدف إلى إبادة الأمريكيين الأصليين الآن عملاً مشيناً ، و لكنها في ذاك الوقت خدمت رغبة الحكومة في الاستيلاء على المزيد من الأراضي. و من الجدير بالذكر أن حملات الغسيل الأبيض هذه ما انفكت تخدم سلطة الأمريكيين البيض لعقود طويلة بعد انتهاء حملات كاستر ، حيث أصر البعض ممن يعرفون مدى وحشية الحملات على عدم نشر تفاصيلها المشينة حتى أمام الأمريكيين أنفسهم. ثم ماذا لو انتصر النازيون في الحرب العالمية الثانية؟ ألن نرى تأريخا آخر للحرب؟ لهذا كله ينظر المؤرخون الجدد إلى التأريخ التقليدي للأحداث على أنه قصة سردية ، أو قصة تعبر عن وجهة نظر من كتبها ، سواء كان الكاتب مدركا لهذا أم لا. وكلما كان الكاتب غير مدرك لانحيازه كان النتاج التأريخي أقل موضوعية و أكثر خطأً.

لقد رأينا ما يعتقده المؤرخون الجدد من أن التحليل التاريخي "لا يمكن" القيام به ، و لتلخيص هذا نقول : أولاً : إنه لا يمكن للتحليل التاريخي أن يكون موضوعياً. ثانياً : لا يستطيع التحليل التاريخي أن يكشف عن روح

عصر معين بسبب تعقيدات كل ثقافة. ثالثاً: لا يستطيع التحليل التاريخي أن يثبت أن التاريخ يسير بخط مستقيم، وسببي، وتقدمي. ويصر المؤرخون الجدد على أننا لا يمكن أن نفهم حدثاً تاريخياً بعزلة عن شبكة الخطابات التي عبرت عن ذلك الحدث حينها؛ لأن عزلها يعني بالضرورة أن نفهمها حسب وقتنا وزماننا الحالي، وحسب رغبتنا في تصديق مقولة أن البشر يرتقون مع مرور الزمن.

ولكن ما الذي تستطيع التحليلات التاريخية أن تنجزه مع وجود نقاط القصور هذه ؟ وما الطرق التي يمكن تطويرها لفهم التاريخ؟ وما نوع التحليلات التي يستخدمها مؤرخو الأدب الجدد؟ إن كنت قد قرأت الفصل الثامن "النظرية التفكيكية" فأنت بلا ريب في وضع يؤهلك لمعرفة الإجابات عن هذه الأسئلة بسهولة؛ لأن جزءاً كبيراً من ممارسة التأريخ الجديد يحوي العديد من الرؤى التفكيكية حول لغة البشر وتجاربهم. على سبيل المثال: يمكننا القول إن المدرسة التاريخية الجديدة تفكك الزوج المتقابل التقليدي المكون من التاريخ والأدب، فالأول يعتقد تقليديا أنه حقيقة، والثاني يعتقد تقليديا أنه خيال. وتعد مدرسة النقد التاريخي الجديد التاريخ نصاً يمكن تفسيره وتأويله بالطريقة التي يجري بها تفسير الأدب وتأويله، وتعد النصوص الأدبية نتاجاً ثقافياً يثري معرفتنا بالخطابات، وشبكة المعاني الاجتماعية التي كانت فاعلة في الزمان والمكان اللذين كتبت فيهما هذه النصوص. ويمكننا الآن أن نلقي نظرة أقرب على كل من هذه الطروحات عن طريق مناقشة العناصر الرئيسة للممارسة التاريخية الجديدة، ومن ثم علاقتها بالأدب.

يعرف معظمنا التاريخ عن طريق صيغه النصية، كالوثائق، والإحصاءات المكتوبة، والنصوص القانونية، والمذكرات، والرسائل، والخطابات، والمقالات...إلخ. و كل ما ذكر من هذه الصيغ النصية يحوي المواقف، والسياسات، والإجراءات، والأحداث في زمان ومكان معينين. ويقسم المؤرخون الجدد المصادر التاريخية إلى قسمين، الأول: مصادر رئيسة كالتي ذكرناها قبل قليل، والثاني: مصادر ثانوية، وهي تفسيرات المؤرخين للأحداث التاريخية. و بما أن كلا الصنفين من المصادر نصّي فإن المؤرخين يقومون الجدد بتحليلها كما يحلل نقاد الأدب النصوص الأدبية. فيمكن دراسة الوثائق التاريخية من حيث استراتيجياتها البلاغية (الوسائل الأسلوبية التي يحقق النص من خلالها غايته)، حيث يمكن تفكيكها لتظهر محدودية افتراضاتها الأيديولوجية، ويمكن بذلك كشف مشاريعها الظاهرة والكامنة أيضاً، مثل: المشاريع العنصرية، و الذكورية...إلخ.

إذا فالمؤرخون الجدد يعدون المصادر الرئيسة والثانوية للمعلومات التاريخية شكلاً من أشكال السرد أو القصة، وهذا بالتالي يحتم التعامل معها باستخدام أدوات النقد الأدبي. فما قام به المؤرخون الجدد كإبراز السرديات التاريخية المقموعة لمجموعات مهمّشة كالنساء، والأشخاص الملونين، والفقراء، والطبقة العاملة، والشاذين والشاذات جنسيا، و المساجين...إلخ، يعني أنهم قد قاموا بتفكيك السردية التاريخية للرجل الأبيض الأنجلوأوروبي

ليكشفوا المعاني، والنصوص الخفية (تجربة المقموعين) التي جرى تهميشها، وإزاحتها للحفاظ على سلطتهم، والتي بدورها مكنتهم من التحكم بالتاريخ التقليدي الذي نعرفه.

ويعتقد أن المؤرخين الجدد يركزون على السرديات التاريخية للمجموعات المهمّشة أكثر من تركيزهم على السرديات التاريخية للمجموعات الذكورية الأنجلوأوروبية الحاكمة، لدرجة دفعت بعض المنظرين للسؤال عن سبب ذلك. و من الإجابات المهمة عن هذا السؤال اهتمام المؤرخين الجدد بتعدد الأصوات (تعدد السرديات من مجموعات متعددة) حتى نتجنب "السردية العليا" التي تقدم وجهة نظر ثقافية واحدة، ولكن لا نملك تمثيلا متكافئا لسرديات مجموعات حقبة زمنية معينة للأسف حتى وقتنا هذا. وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كانت السرديات التاريخية لمجموعات مهمّشة مثل النساء، و الملونين عديدة، فإنها ما زالت لا تلقى الاهتمام الذي تتلقاه السرديات الذكورية الأنجلوأوروبية في القاعات الدراسية التي يتعلم معظمنا فيها التاريخ. لذلك، يحاول النقد التاريخي الجديد لدعم تطور تاريخ الشعوب المهمّشة وجذب الانتباه إليها.

وتثير مسألة تعدد الأصوات مسائل أخرى يعتبرها المؤرخون الجدد مهمة للغاية، نذكر منها: كيفية عمل الأيديولوجيا في تشكيل الهوية الفردية والجماعية، وكيفية تأثير فهم الثقافة لنفسها على سياساتها، وقانونها، وعاداتها، وكيفية انتشار السلطة في ثقافة ما. ويمكن أن نرى كيف تثير تعددية الأصوات هذه المسائل الثلاث إذا ما نظرنا إلى الاختلافات الآتية الكامنة في مواد دراسية افتراضية عن الثورة الأمريكية: ١) مادة دراسية تقدم الطرح التاريخي الأمريكي التقليدي عن الحرب. ٢) مادة دراسية تقارن الطرح الأمريكي بالطروحات الفرنسية، والبريطانية، والهولندية، والإسبانية التي لم تكن الثورة الأمريكية بالنسبة لها سوى فترة صراع لتنافسهم الاستعماري. ٣) مادة تقارن طرح المادتين المذكورتين في الأعلى بطرح الأمريكيين الأصليين الموجود في القصص الشفوية عند القبائل التي تأثرت بالثورة.

ونلحظ في انتقالنا بين هذه المواد الافتراضية، أنّ تركيزنا ينجرف بعيدا عمّا هو حقيقي، ونقترب أكثر لرؤية التاريخ على أنه نص يفسر بواسطة ثقافات متعددة بطرق مختلفة تتناسب والاحتياجات الأيديولوجية لكل سلطة في كل ثقافة. و في هذا الإطار يمكن تعريف نقد التاريخ الجديد على أنه دراسة تاريخ القصص التي ترويها الثقافات لنفسها عن نفسها، أو بالأحرى دراسة الأكاذيب التي تنقلها الثقافات لنفسها عن نفسها. إنّ هذا يعني بالضرورة أن لا وجود للتاريخ بمفهومه التقليدي، فما هناك هو تفسيرات، أو تأويلات للتاريخ فقط.

وبالإضافة إلى تركيز نقد التاريخ الجديد على السرديات التاريخية المهمّشة، تتضمن نظريتهم ما يسمى بـ"الوصف الكثيف" و هو مصطلح جرى استعارته من علم الإنسان. و يهدف الوصف الكثيف من خلال التمحيص الدقيق لنتاجات ثقافية كأساليب الولادة، والطقوس الاحتفالية، والألعاب، والقوانين الجزائية،

والأعمال الفنية، وحقوق الطبع...إلخ) لاكتشاف المعاني التي ترسلها هذه النتاجات الثقافية إلى من يعيشون فيها، ولكشف التقاليد الاجتماعية، والقوانين الثقافية، و كيفية رؤية العالم الذي منح هذه النتاجات معانيَ معينة. إذا فالوصف الكثيف لا يبحث عن حقائق، بل عن معانٍ. و كما تشير الأمثلة التي ذكرنا، يركز الوصف الكثيف على الجزء الشخصي من التاريخ كنشاطات أوقات الفراغ، والجنس، وتقاليد تربية الأطفال، أكثر من تركيزه على المواضيع التاريخية التقليدية كالحملات العسكرية، والنظام القانوني. ويقوم المؤرخون الجدد بإبراز أمور الحياة الخاصة للأفراد والمجموعات؛ لأن النهج التاريخي التقليدي أهملها تماماً.

وسوف أعرض الآن بإيجاز مثالا على الوصف الكثيف الذي طرحه العالم بعلم الإنسان كليفورد غيرتز Clifford Geertz في كتابه "تفسير الثقافات" : تخيل شخصا يغمز بعينه لشخص آخر في غرفة مليئة بأفراد آخرين. فالوصف الدقيق لهذا الموقف كالآتي: انقباض سريع لجفن العين اليمنى. أما الوصف الكثيف فيسأل ليعرف معنى غمزة العين في السياق الذي حدثت فيه، أولاً: هل كانت غمزة العين إيماءة عامة لإيصال رسالة معينة، أم مجرد حركة لا إرادية للجفن؟ وفي حال كانت إيماءة ، هل كانت تعني نوعا من نشاط تآمري، أم كانت غمزة مزيفة تهدف إلى جعل الآخرين يعتقدون أن هناك مؤامرة ما تحدث، وفي هذه الحالة لا تكون الغمزة مؤامرة، بل خداعاً. وقد يسأل الوصف الكثيف أيضا فيما إذا كانت الغمزة المزيفة التي وصفنا محاكاة ساخرة تهدف إلى السخرية من الشخص الآخر من أجل خداعه؟ وفي هذه الحالة لا تعني الغمزة مؤامرة ولا خداعا، بل سخريةً. و لنفترض الآن أن الشخص الساخر غير متأكد من قدرته على جعل الآخرين يعتقدون أنه يسخر من أحدهم، ولهذا يقوم بالتدريب على هذه الغمزة أمام المرآة، وهنا يكون للغمزة معنى معقد: تدريب على غمزة مزيفة تهدف لخداع الآخرين بإقناعهم أنها تعني مؤامرة. وعلى الرغم من تعقيدات هذا المثال، فقد جعلنا ندرك أن المؤرخين الجدد لا يكترثون بالحقائق، بل بتفسيراتها التي تحدث كثيراً داخل إطار من التقاليد الاجتماعية.

وأخيرا نقول إن المؤرخين الجدد يقولون: إن التحليل التاريخي لا يمكن إلا أن يكون غير موضوعي، ولكن هذه الحقيقة لا تشير إلى الانغماس في شخصنة كتابة التاريخ، بل تحث المؤرخين الجدد على أن يكونوا مدركين وصريحين فيما يتعلق بمواقفهم الأيديولوجية و النفسية عند تحليل أي حدث تاريخي لإعطاء القارئ فكرة عن العدسة البشرية التي يرون المسائل التاريخية من خلالها. و يسمى هذا الأمر في مدرسة النقد التاريخي الجديد بـ"موضعة النفس".

وعلى سبيل المثال يقوم لويس مونتروز Louis Montrose قبيل نهاية مقاله التاريخي "مزاولة عصر النهضة: شعرية و سياسة الثقافة" Professing The Renaissance : The poetics and Politics of culture بإعلان انحيازه الذي نتج عن دوره باعتباره أستاذاً و باحثاً في عصر النهضة. ويعلمنا أنّه يفضل عرض النهضة في نصوص معينة يحبها مثل

تلك التي كتبها شكسبير Shakespeare و سبنسر Spencer ، ويعترف أيضا أنّه في أثناء تحليله لهذه النصوص كتب عن أمور متعلقة اجتماعيا بحياتنا اليوم ، لأنه يريد أن يكون جزءاً ممن يعيدون التفكير في ثقافتنا اليوم. و يعترف لويس في النهاية أنه بوصفه أستاذاً وباحثاً في عصر النهضة له معتقد يدفعه إلى التكلم بشكل جيد على المؤسسات التي يرغب في التشكيك فيها ، على الرغم من أن أعماله تقلل من شأن تعامل التأريخ التقليدي مع البحث الأدبي" (ص ٣٠).

وقبل أن ننتقل إلى مناقشة نقد التاريخ الجديد والأدب ، علينا أن نراجع سريعاً مفاهيم النظرية الرئيسة :

١- كتابة التاريخ ليست إلا مسألة تدوين تفسيرات لا حقائق. و بالتالي فإن جميع التأريخات عبارة عن سرديات يمكن تحليلها باستخدام الأدوات التي يستخدمها نقاد الأدب في تحليل أية سردية.

٢- لا يسير التاريخ بخط مستقيم ، أي أنه لا يسير وفق نظام يتجه من السبب أ إلى النتيجة ب ، ومن ثم من السبب ب إلى النتيجة ج ، كما أنه ليس تقدمياً ، أي أن البشر لا يتحسنون مع مرور الزمن.

٣- لا يمكن للسلطة أن تكون محصورة في شخص واحد أو طبقة اجتماعية واحدة ، حيث إن السلطة تنتشر في ثقافة ما من خلال تبادلات السلع المادية ، وتبادلات البشر ، وتبادلات الأفكار من خلال خطابات الثقافة المتعددة ، وبالمناسبة سنرى لاحقا أن هذا النوع الأخير من التبادلات هو الأهم عند نقاد الأدب.

٤- لا يوجد ما يسمى روح عصر موحدة ، ولا تفسيراً شمولياً للتاريخ (بحيث يزودنا بمفتاح وحيد لكل الأوجه لثقافة معينة). وما يوجد هو خطابات غير مستقرة يسعى المؤرخون إلى تحليل معانيها ، مع العلم أن هذه التحليلات ستكون منقوصة لأنها لن تتعامل مع جميع أجزاء الصورة الثقافية.

٥- تشكل الثقافة الهوية الفردية وتسهم الهوية الفردية بدورها في تشكيل الثقافة كما هو شأن الأحداث التاريخية ، والنصوص ، والأعمال الفنية. و يتبع هذا القول بأن التصنيفات الثقافية مثل : اعتيادي ، و غير طبيعي ، وعاقل ، ومجنون ، كلها تعريفات ثقافية قابلة للتحول والتغير. بمعنى آخر ،تتألف هويتنا الفردية من السرديات التي نسردها لأنفسنا عن أنفسنا ، ونستخلص المادة لسردياتنا من تداول الخطابات التي تشكل ثقافتنا.

٦- لا يمكن للتحليلات التاريخية أن تتجنب عدم الموضوعية ، و لذلك يجب على المؤرخين أن يكشفوا مواضعهم الناتجة عن تجاربهم الثقافية ليتمكنوا من تحليل التاريخ على نحو أفضل.

النقد التاريخي الجديد والأدب

كيف تعمل مفاهيم مدرسة النقد التاريخي الجديد في مجال النقد الأدبي؟ إن مدرسة النقد التاريخي الجديد تدمج دراسة النصوص الأدبية في دراسة التاريخ ، إلاّ أنها لا تفعل ذلك بالمعنى التقليدي للتاريخ كما رأينا آنفاً. ويجدر بنا الإشارة هنا إلى أن مدرسة نقد التاريخ التقليدي سيطرت على الدراسات الأدبية خلال القرن التاسع عشر

والعقود الأولى من القرن العشرين. وكانت هذه المدرسة النقدية تحصر نفسها في دراسة حياة الكاتب لمعرفة أهدافه من كتابة العمل الأدبي ، أو تدرس الحقبة التاريخية التي كتب فيها العمل الأدبي لمعرفة روح العصر التي يفترض أنّ النص يحتويها. ويُعتبر الأدب عند المؤرخين التقليديين شيئاً موجوداً في عالم غير موضوعي على النقيض من التاريخ الذي يعتبرونه حقائق موضوعية ، و هذا ما دفعهم إلى الاعتقاد بأنه لا يمكن إعطاء تفسير العمل الأدبي أي معنى لا يصادق عليه التاريخ.

أعتقد أنك ما زلت تذكر كيف قامت "مدرسة النقد الجديد" (الفصل الخامس) بخلع التأريخ التقليدي عن عرش الدراسات الأدبية ، والحلول مكانه في السيطرة على الدراسات الأدبية من الأربعينيات حتى الستينيات من القرن العشرين. و للتذكير نقول إنّ النقاد الجدد يؤمنون بأن فهم النص لا علاقة له بالتاريخ قط ؛ لأن الأعمال الأدبية لديهم لا يحكمها زمان ، و أنها مستقلة بذاتها وتقبع في عالم يتجاوز مسألة التاريخ. ونتيجة لسيطرة النقد الجديد تراجعت مدرسة نقد التاريخ التقليدي للخلف ، و أخذت موقعاً هامشيا في مدرسة النقد الجديد ، واقتصرت على تزويد معلومات تاريخية عن حياة الكتاب وأزمانهم —ولكن دون استخدامها في تفسير الأعمال الأدبية—و الحفاظ على أمجاد الأدب الرائع عن طريق تزويد النسخ الدقيقة للأعمال الجليلة.

وقامت مدرسة التاريخ الجديد ، التي ظهرت في السبعينيات من القرن العشرين ، برفض كلٍّ من تهميش مدرسة التاريخ التقليدي للأدب ، و تتويج مدرسة النقد الجديد للأدب ونصوصه في عالم لا زمني ، يتجاوز التاريخ. ولا يعبر العمل الأدبي لدى المؤرخين الجدد عن نيّة الكاتب ، ولا عن روح العصر التي أنتجته كما يقول المؤرخون التقليديون. ولا يعتبر المؤرخون الجدد النصوص الأدبية منتجات فنية مستقلة بذاتها ، وتتجاوز الزمان و المكان اللذين كتبت فيهما كما يقول النقاد الجدد. وتعد النصوص الأدبية لدى المؤرخين الجدد نتاجاً ثقافياً ينورنا ويحدثنا عن الخطابات وشبكة المعاني الاجتماعية السائدة في الزمان والمكان اللذين كتبت فيهما النصوص الأدبية. لذلك يهتم المؤرخون الجدد بالنص نفسه ، وبالموقف التاريخي الذي أنتج هذا النص بشكل متساوٍ ؛ لأن العلاقة بين النص (العمل الأدبي) وسياقه (الظروف التاريخية التي أنتجته) علاقة تكوينية متبادلة : أي أن كلاً منهما يخلق الآخر تماما بنفس الطريقة التي تحدثنا فيها عن العلاقة التكوينية المتبادلة بين الهوية الفردية والمجتمع.

ربما سيتضح اختلاف المؤرخين الجدد في تعاطيهم مع الأدب عن المؤرخين التقليديين أكثر إذا ما عرضنا مقارنة بين المدرستين في تعاطيهما مع نصوص أدبية معينة ، وسنختار نصين معروفين جداً ، الأول : رواية جوزيف كونراد Joseph Conrad "قلب الظلام" Heart of Darkness (١٩٠٢)، والثاني : رواية توني موريسون Toni Morrison "المحبوبة" Beloved (١٩٨٧). ومن الجدير ذكره أنّ الكاتب كونراد يتحدث عن موقف (استغلال أوروبا التجاري لإفريقيا) عايشه وعاصره ، أما موريسون فكتبت عن مجتمع عبيد يحاولون تجاوز ذكريات ماضيهم المؤلمة

وحاضرهم التعس في أوهايو، وكان هذا المجتمع يعيش قبل مئة عام من نشر الرواية. وبالطبع لا تعتبر معايشة الحدث أو البعد عنه زمنيا مقياسا لمدى دقة الأحداث المذكورة، فالدقة التاريخية في كلا النصين لدى المؤرخين التقليديين يحكم عليها عن طريق مقارنتها مع العرض التاريخي للمجتمعات المصورة في الأعمال نفسها. أما المؤرخون الجدد فيقولون إن الدقة التاريخية لا يمكن أن تكون يقيناً أبداً، فكلا النصين لا يمنحاننا إلا تفسيرات عن المجتمعات المصورة في الأعمال، والتي بدورها تساعدنا على فهم الخطابات التي شكلت بيئة لكتابة كونراد وموريسون.

ويبني المؤرخون التقليديون تحليلهم عند قراءتهم لرواية كونراد "قلب الظلام" على الأحداث التاريخية المتعلقة بالنشاطات الأوروبية في الكونغو خلال القرن التاسع عشر، ومدى تطابق الرواية مع الوقائع التاريخية لاستغلال الأوروبيين للبشر والثروات الطبيعية في سعيهم وراء العاج، هل كان الموت فظيعا كما وصفه كونراد؟ وما السياسات التي اتبعت في تقسيم إفريقيا بين القوى الأوروبية وفي إدارة تلك الأراضي؟ وقد يمحص المؤرخون التقليديون في سيرة الكاتب الشخصية ليحددوا أجزاء الرواية المستوحاة من تجربة الكاتب الفعلية عندما كان ربان قارب بخاري في نهر الكونغو. إلى أية درجة يمكن أن تعد تجارب مارلو (الشخصية الرئيسة في الرواية) تجارب كونراد؟ ولأية درجة تعرض الرواية أحداثا رآها أو سمعها كونراد بنفسه وعن نفسه؟ وأخيراً قد يحلل المؤرخون الجدد مواد تتحدث عن سيرة كونراد الشخصية ليتعرفوا على خياله الإبداعي، وعلى الشيء الذي أثر على كتاباته، وليتبيّنوا ما إذا كان قد احتفظ بمقالات تتحدث عن حياته بحاراً، أو اعتمد على ذكرياته؟و ما تأثير تجربته في الكونغو على نتاجه الأدبي ولا سيما أن مرضه كان بسببها؟

ويتعامل المؤرخون الجدد مع رواية موريسون "المحبوبة" بالطريقة نفسها، فنجدهم يركزون على معرفة ما إذا كانت طروحات موريسون متوافقة والحقائق التاريخية: هل يعبّر عرضها لآل غارنرز وجيرانهم، ومدرس المدرسة، و آل بودوينز بدقة عن اختلاف القيم لدى مالكي العبيد و المناوئين للاسترقاق في ذاك الوقت؟ وهل قامت موريسون بتصوير تضارب وجهات النظر التي تصف روح تلك الحقبة الزمنية؟ وقد يمحص المؤرخون الجدد أيضاً في ظروف كتابة الرواية ليعرفوا المصادر التاريخية التي اعتمدت عليها موريسون في كتابة شخصيات الرواية، أو حبكتها، أو زمانها أو مكانها، وعلى سبيل المثال: إلى أية درجة تشبه شخصية سيث (الشخصية الرئيسة في العمل) شخصية مارغريت غارنرMargaret Garner ، وهي شخصية حقيقية قتلت ابنتها لكيلا تصبح أمة مثلها؟ وهل هناك شخصيات، أو أحداث أخرى ترتكز على أحداث، أو شخصيات تاريخية واقعية؟ ما المصادر التاريخية التي استخدمتها موريسون؟ وأخيراً قد يحلل المؤرخون الجدد عادات القراءة لدى الكاتبة ليجدوا دليلاً على تأثرها بأعمال أدبية أخرى. ثم ما الأعمال الأدبية التي كتبها أمريكيون من أصول إفريقية، والأعمال الأدبية الجنوبية التي قرأتها موريسون، ويمكن تتبع أثرها على الحبكة، أو الشخصيات، أو الأسلوب في رواية موريسون؟

ونتتقل الآن إلى كيفية تعاطي المؤرخين الجدد مع رواية كونراد "قلب الظلام": يحلل هؤلاء الطرق التي عرضت فيها الرواية الخطابات المتضاربة في ثقافة كونراد، ألا وهي: مناوأة الاستعمار، والتمركز الأوروبي حول الذات. و تبدو فكرة مناوأة الاستعمار مستحوذة على اهتمام العمل، و هذا يبدو جلياً في فظاعة الأوروبيين وقمعهم واستغلالهم للشعوب الإفريقية. لكن تشينوا أتشيبي Chinua Achebe (روائي وناقد) يرى أن الرواية تتحدث من وجهة نظر أوروبية متمركزة حول الذات، حيث يعزز تصوير الأوروبيين على أنهم همجيون مثل الأفارقة، لكنهم يختبئون خلف قناع الحضارة، وأن الثقافة الإفريقية تمثل الهمجية البحتة. و يحلل مؤرخ جديد آخر هو بروك توماس العمل على أنه تفنيد لاعتقاد المؤرخين التقليديين أن التاريخ تقدمي، وأن البشر يرتقون مع الزمن. و أخيراً قد يركز تحليل المؤرخين الجدد على تمحيص تاريخ استقبال الرواية من جهة النقاد والقراء ليكتشفوا كيف قامت الرواية بالتشكُّلِ وتشكيل الخطابات السائدة في زمن كتابتها، و من ثم في الأوقات اللاحقة.

وإذا ما انتقلنا إلى رواية "المحبوبة" نرى أنّ النقاد الجدد يحللون كيف شكّل ابتعاد الرواية عن الأحداث التاريخية التي اعتمدت عليها دعوة إلى مراجعة هذه الأحداث؛ أي تفسير التاريخ الذي عرضته. ويسأل المؤرخون الجدد هنا: إلى أي مدى يمكن أن يعد تحول دينفر، وبول دي اللذين فهما تجربة سيث دليلاً على فهمنا لوضع سيث التاريخي؟ وقد يوضّح المؤرخون الجدد كيف تشكلت الرواية التي أسهمت في تشكيل الجدل الدائر بين وجهات النظر المتضاربة حول الاسترقاق: ١) أن العبيد كانوا كالأطفال في اعتمادهم على أسيادهم. ٢) أن العبيد استطاعوا أن يبنوا نظاماً مترابطاً من المقاومة من خلال تطويرهم لنظم اتصال مشفرة، واستخدامهم للتمويه عند الحديث عن آرائهم، و نواياهم. وأخيراً قد يبحث المؤرخون الجدد في خطابات القرن التاسع عشر المرتبطة بحبكة العمل، فمثلا قد يسألون: كيف ساهمت وجهات نظر الشخصيات المختلفة عن سيث — كتلك عند أستاذ المدرسة، والسيدة غارنر، وإيمي دنفر، والسيد بودوين، وستام بيد، وإيلا، وبيلافد، وبول دي —في تعزيز خطاب القرن التاسع عشر المتعلق بتفوق البيض أو تحجيمه، أو بمناوأة الاسترقاق، أو السيادة الذكورية، أو الحب الأمومي؟

يبدو الآن جليا من خلال الأمثلة التي أوردناها أنّ المؤرخين التقليديين ينظرون إلى التاريخ، والموقف التاريخي المعروض في النص، على أنهما حقيقة موضوعية يمكن الوصول إليها، ومن ثم مطابقتها للعمل الأدبي غير الموضوعي لتفسيره وتقييمه. وعلى النقيض من هذا ينصب تركيز المؤرخين الجدد على كيفية التعامل مع النصوص الأدبية نفسها على أنها خطابات تاريخية تتفاعل مع خطابات تاريخية أخرى سواء أكان ذلك في زمن كتابة الأعمال، أم في زمن نشرها، أو لاحقا عند استقبالها من جهة النقاد والقراء. إذا فالمؤرخون الجدد لا يهتمون بالأحداث التاريخية كأحداث، بل يهتمون بالطرق التي فسرت من خلالها هذه الأحداث، وبالخطابات التاريخية. ولا ينظر المؤرخون الجدد إلى الأحداث التاريخية على أنها حقائق بل على أنها نصوص نقرؤها لنفهم الثقافة البشرية في فترات

تاريخية مختلفة، وهذا يعني أننا لا نستطيع أن نعلم بدقة ما الذي حدث في فترة زمنية معينة، لكننا نستطيع أن نعلم ما الذي اعتقد البشر في تلك الحقبة أنه حدث—نستطيع أن نعرف من قصصهم الطرق المتنوعة التي فسروا بها تجربتهم—ونستطيع أن نفسر تلك التفسيرات.

ونختم بالقول إن المؤرخين الجدد ينظرون إلى النص الأدبي على أنه تفسير للتاريخ أو تأويل له، وأنه يعرض الخطابات السائدة في زمن كتابته، و أنّه يعدّ عبارة عن واحد من هذه الخطابات، فكما قلنا آنفا، يتشكل النص الأدبي من الخطابات السائدة في الثقافة التي كتب فيها، وفي الوقت نفسه يسهم في تشكيل هذه الخطابات. وتنطبق هذه القاعدة على الأدب، فتأويلنا له يتشكل من الثقافة التي نعيش فيها، و يسهم في تشكيلها في الوقت نفسه.

النقد الثقافي

إذا كنت قد قرأت الأجزاء السابقة من هذا الفصل، والتي تحدثنا فيها عن مدرسة النقد التاريخي الجديد، فأنت على معرفة بالكثير من مبادئ النقد الثقافي ومعتقداته؛ لأن كلتا المدرستين كما أسلفنا سابقا تتشابهان في الكثير من القواعد النظرية. والحق أن التشابهات بين هاتين المدرستين أكثر بكثير من الاختلافات، فعلى سبيل المثال: تتفق مدرسة النقد الثقافي ومدرسة النقد التاريخي الجديد في أن التاريخ والثقافة البشرية يكونان ساحة معركة معقدة تتصارع فيها قوىً لا نستطيع معرفة إلا جزء بسيط منها وبشكل غير موضوعي. وتتفق المدرستان أيضاً في أن عدم موضوعية البشر يتطور في إطار علاقة متبادلة مع البيئة الثقافية، وبينما نحن مقيدون داخل حدود ثقافتنا قد نثور على هذه الحدود، أو نغيرها. وتعادي كل من المدرستين الضبط الصارم للتجارب البشرية التي هي موضوع الثقافة والتاريخ، والمنبثقة عن تقسيمات أكاديمية مصطنعة ومنعزلة بعضها عن بعض مثل علم الاجتماع، وعلم النفس، والأدب...إلخ. ومما لا شك فيه أن كلاً من المدرستين يعتمد على المراجع الفلسفية نفسها، و بخاصة أعمال الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، و لهذا نجد أنه من الصعوبة بمكان التفريق بين المدرستين خصوصا عند التطبيق.

تشكل مدرسة النقد الثقافي مشكلة عند المبتدئين فيما يتعلق باستخدام اسمها للإشارة إلى أي نوع من تحليل أي مظهر ثقافي، بالإضافة إلى مشكلة التشابه، فعلى سبيل المثال: قراءة رواية "جاتسبي العظيم" The Great Gatsby التي طرحت في فصول الماركسية، والنسوية، والسحاقية والمثلية، والنقد الأمريكي الإفريقي، إذ يمكن اعتبارها أمثلة على النقد الثقافي؛ لأن كلاً من تحليلات هذه المدارس يستخدم الرواية ليعرض مظهراً من مظاهر الثقافة الأمريكية. بل إن قراءة الرواية حسب مدرسة التحليل النفسي (توضح الرواية سيكولوجية الاختلال الوظيفي للحب) يمكن مراجعتها لتكون نقدا ثقافيا إذا ما اعتبرنا الاختلال الوظيفي للحب نوعا من التوعك الثقافي الذي أنتجته القيم الثقافية في أميركا في حقبة العشرينيات من القرن العشرين. وهنا يحين وقت ذكر أحد أهم الاختلافات

بين النقد الثقافي والنقد التاريخي الجديد، وهو أن النقد الثقافي يعتمد على نظريات سياسية كالتي ذكرناها أكثر من النقد الثقافي الجديد؛ لأن النقد الثقافي يميل إلى الطابع السياسي أكثر من التاريخ الجديد.

وقد انبثقت مدرسة النقد الثقافي أصلاً من الماركسية، ومن ثم، وفي منتصف الستينيات، بدأت بالابتعاد عنها قليلاً لتشكل أسلوب تحليل منظماً، يقول بأن ثقافة الطبقة العاملة كثيراً ما أُسيء فهمها، وقُلّل من شأنها، فالطبقة المسيطرة تقوم بتحديد أشكال الفن التي تعتبر ثقافة "عليا"، مثل: الباليه، والأوبرا، والفنون الجميلة الأخرى، بينما تعد الفنون الأخرى، مثل التلفاز، والكوميديا، والموسيقى الشعبية ثقافة "دنيا". ويقول نقاد مدرسة النقد الثقافي بأن لا فرق بين الأشكال الثقافية "العليا" و "الدنيا"؛ لأن كل المنتجات الثقافية يمكن تحليلها لكشف العمل الثقافي الذي تقوم به، ويقصد بالعمل الثقافي هنا الطرق التي تقوم بها هذه المنتجات بتشكيل تجاربنا عن طريق نقل الأيديولوجيات أو تغييرها، وهذا بلا شك يعني أنّ المنتجات الثقافية تقوم بدور في نشر السلطة و توزيعها.

ويقول النقاد الثقافيون إن الطبقة المسيطرة تقوم بالسيطرة على الثقافتين "العليا" و"الدنيا" لدعم تفوقها وسلطتها، ومع هذا تستطيع المجتمعات أو الطبقات الخاضعة أن تنتج أنواعا من الفنون التي لا تنقل تجربتها فقط، بل تستطيع أن تؤثر على الثقافة ككل. فمن الممكن اعتبار تهمة مرض الإيدز مثالاً لنتاج ثقافي كهذا. و كما أسلفنا يرجع الكثير من النقاد الثقافيين إلى مدارس نقدية أخرى كالماركسية، والنسوية، أو نظريات سياسية أخرى، عند القيام بأي تحليل؛ لأن لهذه التحليلات عادة طابعاً سياسياً، مثل: تحليل النتاج الثقافي لمجموعة مضطهدة. وهنا نرى اختلافا آخر بين النقد الثقافي و التاريخ الجديد، حيث يرى الثاني أن نظرية واحدة، سواء أكانت سياسية أم غير سياسية، لا تستطيع الإحاطة بعمليات الثقافة البشرية المتعددة.

لقد استخدمت كلمة "ثقافة" كثيرا دون ذكر تعريف النقد الثقافي لها. ولا يسعنا القول هنا إلا أن النقد الثقافي يعتبر الثقافة عملية غير منتجة، وأنها أيضاً شيء نعيشه ونجربه. وهذا يعني أن الثقافة بالنسبة للنقاد الثقافيين عبارة عن مجموعة من العمليات الثقافية التي تنمو كل واحدة منها، وتتغير، وتتكون في أي فترة زمنية ما عن طريق تلاقي الأعراق، والسلالات، والتوجهات الجنسية، والوظائف، والطبقات الاجتماعية الاقتصادية، وأي أمور أخرى تسهم في تكوين التجارب البشرية.

ولتلخيص ما أسلفنا نقول إن النقد الثقافي يتشابه ونقد التاريخ الجديد في أمور كثيرة، لكنه يختلف عنه في ثلاث نواحٍ، هي:

١- يميل النقد الثقافي إلى الطابع السياسي في دعمه للمجموعات المضطهدة.

٢- تقوم هذه المدرسة، بسبب نزعتها السياسية، بالاستعانة بنظريات أخرى ذات طابع سياسي مثل الماركسية والنسوية عند إجراء تحليلاتها.

٣- نستطيع القول إن النقد الثقافي، بمعناه الدقيق هو، الأكثر اهتماماً بالثقافة الشعبية.

ولكن تجب الإشارة هنا إلى أنه عندما تقوم مدرسة النقد الثقافي بتحليل عمليات اضطهاد معينة، فهي لا تقوم بعرض المجموعات المضطهدة كضحايا لا حول لهم ولا قوة كما تفعل النظريات السياسية، بل تعرضهم بالطريقة التي تعرضهم بها مدرسة نقد التاريخ الجديد، على أنهم مجموعات مضطهدة، أصبحوا ضحايا على يد الطبقة المسيطرة، وعلى أنهم قادرون على مقاومة أو تحويل بنية السلطة وتغييرها.

النقد الثقافي والأدب

يقوم النص الأدبي، أو أي منتج ثقافي آخر لدى النقاد الثقافيين بعملية ثقافية يسهم من خلالها في تشكيل التجربة الثقافية لمن يتعاملون معه، أي أنه يقوم بتشكيل تجاربنا باعتبارنا أفراداً ننتمي لثقافة ما. ويقول الناقد الثقافي ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt إن الأسئلة الآتية تساعدنا على البدء بتمحيص العمليات الثقافية التي يقوم بها النص الأدبي:

١- ما أنواع السلوك، وما نماذج الممارسات، التي يبدو العمل داعماً لها؟

٢- لماذا قد يشعر القراء في زمان و مكان معينين أنّ هذا العمل الأدبي جذّاب ؟

٣- هل هناك اختلافات بين قيمي أنا القارئ و القيم المضمنة داخل العمل الأدبي الذي أقرأ؟

٤- ما الفهم الاجتماعي الذي يعتمد عليه العمل؟

٥- لمن تتبع حرية التفكير أو التحرك التي يقوم العمل بتقييدها بشكل خفي أو جلي؟

٦- ما البنى الاجتماعية الأوسع التي يمكن ربط توجه النص الأخلاقي بها؟ (٢٢٦).

يقول غرينبلات: " قد يبدو أن تحليل الثقافة خادم للأدب، ولكن في التعليم الانفتاحي يعتبر الأدب خادماً للفهم الثقافي" (٢٢٧). و بالتالي نقول إن الأسئلة التي نقلناها عن غرينبلات تدفعنا إلى إيجاد روابط بين النص الأدبي و الثقافة التي ظهر فيها، والثقافات التي فُسّر من خلالها أيضاً.

وأعتقد أن تطبيقاً لنظرية النقد الثقافي على نصوص أدبية قد يوضح طرق تحليلها أكثر، ولنأخذ العملين اللذين استخدمناهما في هذا الفصل لتمييز نقد المؤرخين الجدد عن التقليديين: "قلب الظلام" التي كتبها جوزيف كونراد، و"المحبوبة" التي كتبتها توني موريسون. و كما أسلفنا سابقاً، يمكن اعتبار كل تحليلات المؤرخين الجدد لهذين النصين أمثلة على النقد الثقافي لدرجة أن هذه التفسيرات تدرس نوع العمل الثقافي الذي يقوم به النص الأدبي.

ولهذا السبب علينا أن ننظر إلى قراءة تميّز النقد الثقافي عن نقد المؤرخين الجدد. بما أنّ كلا العملين الآن يعتبران أعمالاً ثقافية "عليا"، يختار الناقد الثقافي، بالمعنى الدقيق للكلمة، تحليل تصوير شعبي لهما بدلا من تحليل

النصوص نفسها، فمثلا: قد يقوم الناقد الثقافي بدراسة فيلم فرانسيس فورد "القيامة الآن" (١٩٧٨) المبني على رواية كونراد كما يعلم الكثير من المعجبين، أو تحليل النسخة المعدة للعرض على التلفاز تحت اسم الرواية نفسه، والتي قام ببطولتها جون مالكوفيتش (١٩٩٣). أما ما يتعلق برواية موريسون، فقد يقوم الناقد الثقافي بدراسة الفيلم المبني على الرواية، والذي قامت بدور البطولة فيه أوبرا وينفري (١٩٩٨)، أو دراسة نسخ تلفزيونية قد تصدر يوما ما مبنية على الرواية ذاتها.

ويقوم الناقد الثقافي من خلال تحليل العروض الشعبية لهاتين الروايتين بمحاولة معرفة الطرق التي تقوم بها النسخ الشعبية لتغيير محتوى الروايتين الأيديولوجي. و يسأل الناقد الثقافي هنا: هل يعرض الفيلم الطبيعة البشرية بصورة قاتمة أكثر مما هي عليه في الرواية ؟ أو هل يقدم لنا الفيلم نظرة تفاؤلية أكثر من تلك التي تقدمها الرواية عن الطبيعة البشرية؟ أو كيف يتعامل الفيلم مع طريقة السرد الغامضة، كالسؤال عن مدى مصداقية مارلو في "قلب الظلام"، أو عن معنى شبح الطفلة في "المحبوبة؟ أو ما الذي تخبرنا به هذه التغييرات التي قامت بها النسخ الشعبية؟

وقد يأخذ الناقد الثقافي بعين الاعتبار كيف أن طريقة الإنتاج الإعلامي قد تختلف عن الطريقة التي تخطط لها صناعة الترفيه، فمثلا لاحظ جون فيسك أنّ

> الأمريكيين الأصليين المشردين... فضلوا مشاهدة الأفلام الغربية القديمة على أجهزة الفيديو في شبه المساكن التي يعيشون فيها ليستطيعوا مشاهدة النصف الأول فقط من الفيلم دون تكملة النصف الثاني الذي يمثل انتصار الإمبراطورية البيضاء مجدداً. و اختار الأستراليون القدماء، أو الأصليون في أثناء مشاهدتهم لفيلم "رامبو" ألا يعيروا اهتماماً للصراع بين الغرب الحرّ و الشرق الشيوعي، وركزوا بدلا من هذا على صراع رامبو الذي يرونه عضواً من عالمهم الثالث مع الطبقة البيضاء التي ما انفكت تقلل من شأن قدراته. (٣٢٧)

إذاً يقوم النقاد الثقافيون، سواء أكانوا يحللون ثقافة عليا أم دنيا، بتحديد التغيير الذي طرأ على الوظائف الأيديولوجية المعروضة في نتاج ثقافي معين على يد هؤلاء الذين يستجيبون له.

بعض الأسئلة التي يطرحها النقاد التاريخيون والنقاد الثقافيون حول النصوص الأدبية

تهدف الأسئلة الآتية إلى تلخيص طرق التحليل الأدبي التي يتبعها المؤرخون الجدد والنقاد الثقافيون، وتقوم هذه الأسئلة بتمكيننا من تمحيص العمل الثقافي الذي يقوم به النص الأدبي. ولا بد في أثناء قراءتك للأسئلة و تخيل طرق استخدام المؤرخين الجدد والنقاد الثقافيين لها ألا تنسى أنّه لا يوجد حدث تاريخي، أو عمل فني، أو أيديولوجيا يمكن فهمها بمعزل عن العديد من الأحداث التاريخية، والأعمال الفنية، والأيديولوجيات الأخرى

السائدة في ذاك الوقت. ويجب أيضاً أخذ تجارب ثقافتنا نحن –القراء– بعين الاعتبار؛ لأنها تؤثر على استيعابنا، وهذا يعني بالضرورة أن الموضوعية مستحيلة، فنحن لا نستطيع أن نقف خارج دائرة ثقافتنا و نحلل النص من الخارج.

١- كيف يعمل النص الأدبي باعتباره جزءاً من نصوص تاريخية و ثقافية أخرى من الحقبة الزمنية التي كتب فيها، مثلاً: القوانين الجزائية، و الولادة و التناسل، والأولويات التعليمية، ومعاملة الأطفال، والمواقف تجاه التوجهات الجنسية...إلخ؟ وماذا يضيف النص الأدبي، وهو جزء من "الوصف الكثيف" للثقافة التي كتب فيها، إلى فهمنا للتجربة البشرية في تلك الحقبة الزمنية وذلك المكان بما في ذلك أي هوية فردية تشكل أو تتشكل من المؤسسات الثقافية القائمة حينها؟

٢- كيف يمكن استخدام النص الأدبي لمعرفة التلاقي، أو الاختلاف بين الخطابات التقليدية والمستبدة في الثقافة التي كتب فيها النص وتلك التي في الثقافات التي استقبلت العمل؟ وكيف يقوم العمل الأدبي بإعلاء شأن الأيديولوجيات التي تدعم السلطة المسيطرة في زمان كتابة العمل و مكانه أو تقليله ؟

٣- ما الذي يضيفه النص الأدبي إلى فهمنا للخطابات الأدبية وغير الأدبية (كالنظريات السياسية، والعلمية، والاقتصادية، والتعليمية) التي أثرت، أو تلاقت، أو تنافست مع أحداث تاريخية أخرى عن طريق استخدام التحليل البلاغي؟

٤- ما الذي يقدمه النص عن تجربة المجموعات البشرية التي جرى تهميشها، أو تجاهلها، أو عرضها بطريقة سيئة (العمال، المساجين، النساء، الملونين، السحاقيات، مثليي الجنس، الأطفال، المجانين...إلخ) عن طريق التاريخ التقليدي؟ تجدر الإشارة هنا إلى أن كلاً من المؤرخين الجدد و النقاد الثقافيين يهتمون بتقاطع العمل الأدبي مع الخطابات غير الأدبية السائدة في الثقافة التي ظهر فيها العمل والثقافة التي فُسِّر فيها.

٥- كيف كان استقبال العمل لدى النقاد وعامة القراء (استقباله في الحقبة التي كتب فيها، و تغيرات الردود عبر الزمن، والعلاقة المستقبلية المحتملة مع القراء والنقاد)؟ وكيف تشكلت الثقافة التي حدث فيها هذا الاستقبال؟

وبالطبع نستطيع أن نسأل أكثر من سؤال واحد من الأسئلة التي طرحناها حول الأعمال الأدبية، أو قد نطرح أسئلة غير التي طرحت آنفا، حيث إنها ليست سوى محفزات تدفعنا إلى بدء التفكير بالأعمال الأدبية كمؤرخين جدد أو نقاد ثقافيين. وهنا يجب أن نذكر أن المؤرخين الجدد، أو النقاد الثقافيين لا يتفقون جميعا على تفسير واحد للأعمال الأدبية، ولو ركزوا جميعا على النهج نفسه في التحليل، إذ يختلف المنظرون في قراءاتهم، كما هي الحال في المجالات الأخرى. ويهدف نقد التاريخ الجديد والنقد الثقافي إلى إثراء قراءتنا للأدب عن طريق معرفة

الكيفية التي تتم بها مساعدة النصوص الأدبية على نشر الخطابات، وكيفية تشكلها من الثقافة التي كتبت فيها، والثقافات التي فُسّرت على أساسها، ومعرفة كيفية تأثير ثقافتنا الحالية في تفسير هذه الأعمال.

وسنعرض فيما يلي تفسيراً وقراءة تأريخية جديدة لرواية فيتزجيرالد "جاتسبي العظيم". و قد سُمّي هذا التحليل تأريخياً جديداً؛ لأن الرواية لا تعرض مشروعا سياسياً ظاهراً كما يفضل النقاد الثقافيون، ولأننا سنستخدم مصطلحات نقد التاريخ الجديد أكثر. ومع هذا، وكما أسلفنا سابقاً، يمكن اعتبار كل التحليل التأريخي الجديد الذي سنعرضه بعد قليل نقداً ثقافياً؛ لأن تحليلنا لن يفرق بين العمل الذي يعد من الكلاسيكيات والصيغ الثقافية الشعبية الأخرى.

وستركز قراءتنا التأريخية الجديدة للرواية على كيفية نشر العمل للخطاب السائد في الحقبة التي كتب فيها، وهذا الخطاب هو الرجل العصامي الذي إذا ما امتلك صفات شخصية صحيحة، فقد يصل إلى قمة الهرم المالي بنفسه ودون عون من أحد. وستقوم قراءتنا أيضاً بتمحيص احتواء العمل على تضاربات جوهرية حول خطاب الرجل العصامي، مع أن هذا الخطاب يدعي أنه يفتح سجلات التاريخ الأمريكي أمام كل الطموحين والمثابرين الراغبين في وضع علاماتهم الخاصة على صفحاته، وإن كنا نلحظ أنه تتخلله رغبة في الهروب من التاريخ، أو تجاوز الحقائق التاريخية للزمان، والمكان، والحدود البشرية.

خطاب الرجل العصامي:

قراءة تاريخية جديدة لرواية "جاتسبي العظيم"

نُشر هذا العمل الروائي في أثناء إحدى أكثر الفترات الزمنية ازدهاراً اقتصادياً في أميركا (١٩٢٥)، وذاك عندما وسعت الأمة من حدودها، وطورت صناعاتها في الفترة الواقعة بين نهاية الحرب الأهلية ١٨٥٦ و انهيار سوق الأسهم ١٩٢٩. و يعرف كل من في أميركا قصص نجاح الأثرياء جدا من أمثال: جون دي روكفيلار، وجيه غولد، وجيم فيسك، وآندرو كارنيغي، وجيه بي مورغان، وفيليب آرمور، وجيمز جيه هيل التي حدثت في تلك الحقبة. حتى والد جاتسبي غير المتعلم يعرف هذه القصص، فنراه يقول عن ابنه: "لو عاش لأصبح رجلاً عظيماً. رجلاً مثل جيمس جيه هيل. ولساعد في بناء الدولة" (ص١٧٦؛ فصل ٩). وباستثناء جيه بي مورغان، وهو ابن مالك مصرف ثري، فإن كل هؤلاء الأثرياء رجال عصاميون، نهضوا من بدايات متواضعة ووصلوا إلى قمة العالم المالي. لقد كان اعتقاداً سائدا عند الجميع أن أي شخص فقير يمتلك الصفات الشخصية الصحيحة يستطيع أن يصبح ثرياً وناجحاً.

وهذا يعني أن الخطاب الذي كان سائداً في تلك الحقبة هو المتعلق بالرجل العصامي. ونجد هذا الخطاب منتشراً قي معظم النتاج الثقافي لتلك المرحلة من الزمن، مثلاً: نجده في مقالات تطوير الذات للأثرياء العصاميين في

تلك الحقبة، ونجده في روايات هوريشو ألغِر Horatio Alger، وفي كتب القراءة التي ألفها ماكافي McGuffey والتي استخدمت لتعليم الأطفال القراءة على مستوى الأمة، ونجده أيضاً في السير الذاتية للعصاميين المشاهير. وتؤدي رواية "جاتسبي العظيم" دوراً في نشر هذا الخطاب بطريقتين، الأولى: أنها تعرض المعتقدات الرئيسة لهذا الخطاب، والثانية: أنها تتضمن أحد تناقضات هذا الخطاب الجوهرية، و هذا التناقض هو أن هذا الخطاب يدّعي أنه يفتح سجلات التاريخ الأمريكي أمام كل الطموحين الراغبين في وضع علاماتهم الخاصة على صفحاته، وإن كنا نلحظ أنه تتخلله رغبة في الهروب من التاريخ، أو تجاوز الحقائق التاريخية للزمان، والمكان، والحدود البشرية.

ولنبدأ بالحديث عن الطرق التي تعرض من خلالها الرواية معتقدات خطاب الرجل العصامي الرئيسة. يلحظ القراء عادة التشابه الكبير بين البرنامج اليومي لطفولة جاتسبي (حيث كان يقسم وقته بين التدريب الجسدي، ودراسة الكهرباء، والدراسة، والعمل، والتدرب على فن الخطابة، ودراسة الاختراعات المهمة) وأيديولوجيا تطوير النفس الموجودة في السيرة الذاتية لبينيامين فرانكلين الذي يعد المثال الأسمى للرجل العصامي في أمريكا. ومن الواضح أن جاتسبي كان يأمل، بل كان يخطط، أن يعيش حياة "الفقر إلى الثراء" المرتبطة بالأثرياء العصاميين في زمانه. على كل حال، تعتمد شخصية جاتسبي على تقليد تطوير الذات على نحو أعمق مما يدركه بعض القراء اليوم.

وقد ظهرت خلال الفترة التي عاش فيها جاتسبي (١٨٩٠ – ١٩٢٢) —وهي الحقبة التاريخية ذاتها التي ظهرت فيها الرواية حيث ولد مؤلفها في ١٨٩٦ ونشر روايته في ١٩٢٥—كُتبٌ تشرح كيف يمكن للشباب الفقير أن يصل إلى قمة الثراء، وكانت هذه الكتب تسمى "كتيبات النجاح". و نعرض هنا أحد هذه الكتب التي تمثل هذا النوع من الكتابة: كتاب "كيف تنجح" How to Succeed الذي ألفه أوستين بايربور Austin Bierbower، ويحتوي هذا الكتاب على النصائح التالية الموجهة لمن يريد أن يصبح رجلاً عصامياً: اعمل بجد، وكوّن هدفاً واضحاً، وكن جاهزاً لاغتنام الفرصة، ولا تماطل، وكن مثابراً، وحافظ على صحتك الجسدية، وتجنب شرب الخمور. و يقول بايربور في كتابه: إن الشباب الفقراء يتميزون عن نظرائهم الأغنياء في كونهم معتادين على العمل الشاق، وعلى أهبة الاستعداد بسبب الحاجة المادية. ويركز بايربور في كتابه أيضاً على أهمية توفير النقود، وعدم صرفها على أمور غير مهمة، والابتعاد عن أي سلوك قد يضيع الوقت، و يؤذي الصحة أو السمعة، و يكلف الكثير من النقود.

ومن الأمور التي جرى التطرق إليها في كتيبات النجاح هذه حض الفرد على أن يكون مفيداً لوالديه، لأن ذلك سيساعده في حياته اللاحقة عن طريق تطوير أخلاقه، ومنها: تنمية روح أخذ المبادرة. وقد ارتبطت بهذه الفكرة أيضاً مسألة تفوق الشاب الذي تربى في بيئة ريفية على نظريه الذي تربى في بيئة مدنية.[٢]

وتتوافق شخصية جاتسبي وكل الصفات التي أشارت إليها كتيبات النجاح، فقد ولد فقيراً لأبوين "مزارعين فقيرين" (ص ١٠٤؛ فصل ٦)، وأمضى فترة صباه في ريف مينيسوتا. ونجد في القائمة التي كان يعدها وهو صغير برنامجه اليومي، الذي كان محتواه مماثلاً لما هو موجود في كتيبات النجاح بطريقة مختصرة:

لا تهدر وقتاً عند آل شافتيرز أو [اسم غير معروف]
لا تدخن ، أو تمضغ العلك
اغتسل بين الحين والآخر
اقرأ كتاباً أو مجلة كل اسبوع
وفّر ثلاثة دولارات كل أسبوع [حُذفت عبارة خمسة دولارات]
كن أفضل مع والديك (ص ١٨١- ١٨٢ ؛ فصل ٩)

أما لياقة جاتسبي البدنية ، فنجد أيضاً أنها متوافقة مع ضرورات تطوير الذات المشار إليها آنفاً ، ونجد هذا واضحا في وصف نيك لجاتسبي "توازنه على اللوحة الأمامية لسيارته وحركته الجسدية المتقنة المميزة للأمريكيين" (ص ٦٨ ؛ فصل ٤). ويتمتع جاتسبي أيضاً حسب كلام نيك "بقدرته على انتقاء كلماته بعناية" (ص٥٣ ؛ فصل ٣) وبلباقة التكلم التي تعد أيضاً أحد معايير تطوير الذات حيث يتجنب استخدام اللغة العامية. ومن الأمور الهامة الأخرى لتطوير الذات والمتوفرة في جاتسبي ، تجنب تعاطي الخمور ؛ إذ نجده لا يقترب منها حتى في الحفلات التي يقيمها هو.

وعلى النقيض من توم بوكانن ونيك كاراوي ، يتمتع جاتسبي بحافز الرغبة في جمع المال ، وهذا ما جعله يحقق ثروة خلال ثلاث سنوات فقط من عمله مع ولفشايم. ومما لا شك فيه أن طريقة عرض توم و نيك في الرواية تعبر عن القول المأثور بأن الثروة الموروثة تمثل عائقاً أمام تطوير الذات ، فتوم مثلاً لا يفعل شيئاً في حياته سوى البحث عن طرق غريبة لصرف ثروته ، و نيك الذي ما زال تحت دعم والده المالي لا يملك هدفاً أو وجهةً واضحةً في الحياة. و تمثل شخصية جورج ويلسون الذي يعاني لتوفير قوت اليوم له ولزوجته تحذيراً ضمنياً من القدر الذي ينتظر الرجال الفقراء الذين يفتقدون خصائص جاتسبي.

ونجد أيديولوجية النجاح نفسها في كلام الأثرياء العصاميين ومقالاتهم ، فهم الذين كشفوا أسرار نجاحاتهم ، مثل : آندرو كارنيغي Andrew Carnegie الذي يقول في كتابه "الطريق إلى نجاح الأعمال" The Way to Business Success(١٨٨٥) إنّ على من يريد أن يصبح عصامياً أن يضع نصب عينيه هدفاً صعب المنال ، ويوفر النقود ، ويبتعد عن الخمور ، وأن يدير شؤون نفسه "يقوم الرجال الرائعون دوماً بكسر الأنظمة الروتينية ، وخلق أخرى تناسبهم" (ص ٨). ويقول كارنيغي في كتابه الآخر المعنون "كيف تكسب ثروة" How to Win A Fortune (١٨٩٠) أنّه لا يجب تضييع الوقت في الحصول على تعليم جامعي ، "فالتعليم الجامعي يبدو مميتاً للنجاح" (ص ٩١) للرجل العصامي.

ونرى في هذه الرواية أنّ جاتسبي ، ومنذ أن كان مراهقاً قد آمن بمبدأ توفير النقود ، و"ترك تعاطي الخمر" (ص١٠٧ ؛ فصل ٦) منذ بداية حياته. ونرى أيضاً أنّه ، وعلى النقيض من توم و نيك اللذين تخرجا من جامعة ييل

المرموقة، رفض تضييع الوقت في الالتحاق بجامعة مدفوعاً "بغريزة تجاه مجده في المستقبل،" حيث لم يدرس سوى أسبوعين في"المعهد اللوثري الصغير للقديس أولاف" (ص١٠٥؛فصل ٦). وقد تكون أكثر التشابهات إثارةً بين نصائح كارنيغي و سلوك جاتسبي متمثلة في ميل جاتسبي المستمر للسعي وراء الأهداف الصعبة المنال، و"كسر الأنظمة الروتينية" ليضع "أنظمته الخاصة" (كارنيغي،"الطريق" ص٨). وقد ارتقى جاتسبي بوضعه بسرعة بعدما حظي "باحترام دان كودي وثقته بسرعة" (ص١٠٦؛فصل٦)، تماما كما ارتقى بسرعة برتبته العسكرية في أثناء الحرب، وكما ارتقى بسرعة في منظمة ولفشايم الإجرامية. وعندما نلتقي بجاتسبي نحن قراء العمل نجده يتقلد منصباً تنفيذياً في منظمة ولفشايم ومنظمته الخاصة، و لهذا نراه يستقبل مكالمات هاتفية كثيرة، ويتخذ القرارات ويعطي الأوامر لمرؤوسيه. و تجدر الإشارة هنا إلى أن كارنيغي لم يقصد بكسر الأنظمة أن يسلك الرجل العصامي طريقاً إجراميا كما فعل جاتسبي.

ومن أهم النصوص الأخرى التي نشرت خطاب الرجل العصامي،نذكر روايات هوريشيو ألغِر التي كانت شائعة جدا في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. وكان البطل في كل رواياته شاباً فقيراً، وصادقاً يعمل بجدٍ، ومثابراً، ويعتمد عليه، وطيباً، وأنيقاً، وكريماً، ومتواضعاً، ومحظوظاً. ويعني الحظ عند ألغِر أن يكون الشخص في قمة الجاهزية لاغتنام الفرص التي تأتي. ويكون أمام البطل في كل رواياته أيضاً مصاعب وعقبات يجب تجاوزها، ومن أشهر هذه المصاعب الشرير الذي يخدعه بطريقة ما. وفي روايات ألغِر أيضاً شخصية مساعدٌة للبطل. أما ما يتعلق بصفات البطل الرائعة في رواياته، فهي دائماً ما توصله للنجاح المادي.

و نلحظ هنا أيضاً أن رواية "جاتسبي العظيم" تحتوي معظم ميزات الرجل العصامي التي يضعها ألغِر في رواياته. فجاتسبي ذو مظهر أنيق، وطيب،وودود كما يشير نيك في أكثر من موضع في الرواية،الأمر الذي يمنحه الكثير من الجاذبية كما هو الحال عند بطل ألغِر،حتى ولو لم يكن يشاطره الأخلاق ذاتها. والأمر الملفت للانتباه هو التشابه في البنية لكل من رواية فيتزجيرالد وتلك في روايات ألغِر. وكما هو الحال عند بطل ألغِر،نرى أنّ جاتسبي من أصول متواضعة، ولديه الإرادة لشق طريقه في العالم، ولديه أيضاً الحظ (القدرة على اغتنام الفرص)، كما حدث مع الفرصة التي اغتنمها مع دان كودي:

> لقد كان جيمس جاتسبي يتسكع على الشاطئ ذاك المساء.... لكن جيه جاتسبي كان قد استعار قارباً وجدَّف نحو تولومي،وأبلغ كودي أن عاصفة قد تدمر يخته و تودي بحياته في غضون نصف ساعة. (ص ١٠٤؛فصل ٦)

وبعد أن عمل جاتسبي لدى كودي خمس سنوات وتعلم سبل هذا العالم،جرى خداعه، كما يحدث مع أبطال ألغِر جميعهم،بعدم "إعطائه مبلغ الخمسة و العشرين ألف دولار" (ص١٠٧؛فصل ٦)،الذي أوصى به

كودي في وصيته لجاتسبي البالغ الثالثة والعشرين من عمره، والذي ذهب بدلاً عن ذلك، وعن طريق "وسيلة قانونية استُخدمت ضده" (ص١٠٧ ؛ فصل ٦) إلى صديق كودي، ايلا كاي. ويمكن القول إن جاتسبي تعرض أيضا للخداع من ديزي التي تزوجت من توم في أثناء غياب جاتسبي في الحرب. و كما هو الحال مع أبطال ألغِر، ظل جاتسبي مثابراً وساعياً وراء أهدافه التي تمكن من تحقيقها قبل نهاية الرواية. ونصل أخيراً إلى فكرة مساعد البطل في أعمال ألغِر، والتي تتجلى في رواية "جاتسبي العظيم" في شخصيات نيك، ودان كودي، الذي يمثل دور رجل الأعمال الأب، وماير ولفشايم، الذي نهض بجاتسبي من العدم" (ص١٧٩ ؛ فصل٩) عندما عاد مفلساً من الحرب.

قد تكون سلسلة كتب ماكافي من أكثر وسائل نشر أيديولوجية الرجل العصامي في عشرينيات القرن العشرين في أميركا، حيث كانت هذه السلسلة منتشرة في كل المدارس الابتدائية لتعليم الأطفال القراءة. وكانت كل القصص والقصائد في سلسلة الكتب هذه تحتوي على أفكار كتيبات النجاح نفسها (الصدق، والجد في العمل، والطيبة، وتجنب الكحول والرفقة السيئة) التي ظهرت في الحقبة الزمنية نفسها. وكما فعلت جميع النصوص التي نشرت خطاب الرجل العصامي قامت سلسلة ماكافي بطرح الاعتقاد بأن النجاح دائماً يكون نتيجة للسلوك الجيد، فمثلاً تقرأ قصة عن ولد فقير يحصل على عمل من رجل كبير في السن كان قد ساعده في قطع الشارع، أو عن يتيم تبناه رجل غني لأنه رفض سرقة ساعته الذهبية.

ونلحظ هنا أيضاً أن شخصية جاتسبي تحاكي الشخصيات الرئيسة في سلسلة ماكافي، فجاتسبي حصل على العمل الذي أدخله إلى عالم الأعمال عند كودي لأنه حذره من العاصفة، وهذا بلا شك يعني أنّ نجاحه كان نتيجة لشخصية جاتسبي الطيبة.

إنّ هناك أيضاً تشابهاً كبيراً بين حياة جاتسبي وحياة أشهر أثرياء أميركا الذين تمثل قصصهم التي تحكى عادة عن وسيلة أخرى لنشر خطاب الرجل العصامي. ويذكر ماثيو جوزيفسون Mathew Josephson في كتابه "النبلاء اللصوص" (١٩٣٤) The Robber Barons عدداً من التجارب المتشابهة لدى العديد من الأثرياء الذين عاشوا في نهايات القرن التاسع عشر من أمثال: جيه غولد، وجيم فيسك، وفيليب آرمور، وآندرو كارنيغي، وجيمس هيل. ولم يكن جوزيفسون مهتماً بالتحليل الأدبي، ولم يتطرق إلى الحديث عن رواية "جاتسبي العظيم" على الإطلاق، لكنّ نقاط التشابه بين قصص الأثرياء التي عرضها في كتابه وقصة جاتسبي لا يمكن إغفالها.

لاحظ جوزيفسون أن معظم الأثرياء الذين تحدث عنهم في كتابه ولدوا فقراء، وهذا هو الحال مع جاتسبي أيضاً. ومن الأمور الأخرى التي أوردها جوزيفسون أنّ "معظم الشبان" الذين تتبع حيواتهم "تركوا بيوت آبائهم في سن مبكرة، وانطلقوا في الحياة وحدهم.... فقد أظهروا علامات التميز والاعتماد على النفس في فترة صباهم" (ص ٣٣). و على الرغم من أنّ أصدقاءهم كانوا معتادين على تعاطي الخمر ولعب القمار، إلا أن هؤلاء الأثرياء

الناجحين لم يفعلوا ذلك. الهدوء تحت الضغط ،"لم يهزهم العنف" (٣٥). وقد قام معظمهم بجمع ثروته خلال ثورة الذهب ،أو احتكار المصادر الطبيعية ،أو إنشاء خطوط القطارات ،أو الأسهم. و تجدر الإشارة هنا إلى أنّ مساعيهم لم تكن خطرة مادياً فقط ، بل كانت أيضاً خطرةً جسدياً، فالثروات كانت تُجمع وتذهب بسرعة، ومن يجري خداعهم في سوق الأسهم كانوا يتحولون إلى عصابات غاضبة تسعى وراء الانتقام. ويلاحظ جوزيفسون أنه "في وسط هذه الدراما المتغيرة للتقدم المادي تجاه خطوط حديدية جديدة أو حقول الذهب تكمن نزعة الثراء الفردي وتغيّر المنزلة الاجتماعية"(٣٧).

ونلحظ هنا أن جميع العصاميين الذين تحدث عنهم جوزيفسون كانوا مثل جاتسبي في رغبتهم في أن يصبحوا أغنياء، وينتقلوا من الطبقة الاجتماعية التي ولدوا فيها إلى طبقة أعلى. ومثل هؤلاء الرجال قام جاتسبي بترك منزله وهو في سن المراهقة ليشق طريقه في العالم، و مثلهم أيضاً لم يقم جاتسبي بالانخراط في عادات أصدقائه السيئة ، وقام بجمع ثروته بعد تجارب خطرة وعنيفة.

إذاً تعكس رواية "جاتسبي العظيم" خطاب الرجل العصامي تماماً كما تعكس معظم النصوص التي تشكلت من الثقافة الأمريكية وشكلتها إبان العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والأولى من القرن العشرين. ولأن الأيديولوجيا لا تعنى بالحدود بين الثقافة العليا والثقافة الدنيا نجدها في النصوص الراقية مثل هذه الرواية تماماً كما نجدها في نصوص أدنى مكانة مثل كتيبات النجاح وكتب الأطفال.

ولكنّ هذه الرواية أيضاً تبدي تعليقاً مهماً على خطاب الرجل العصامي من خلال إظهارها لأحد تناقضاته الجوهرية والذي يتعلق بعلاقة الخطاب مع التاريخ. فعلى الرغم من أنّ الخطاب يدعي أنه يفتح سجلات التاريخ الأمريكي أمام كل الطموحين والمثابرين الراغبين في وضع علاماتهم الخاصة على صفحاته، نلحظ أنه تتخلله رغبة في الهروب من التاريخ، أو تجاوز الحقائق التاريخية للزمان، والمكان، والحدود البشرية.

ويظهر هذا التناقض أيضاً في العديد من قصص السير الذاتية للأثرياء العصاميين الذين ذكرناهم آنفاً. على الرغم من أن الرجال العصاميين يتحدثون عادة عن الحقائق التاريخية الصعبة التي عانوا منها كأطفال (الفقر) إلا أنهم لا يفعلون ذلك إلا ليستمتعوا ويحتفلوا بابتعادهم عن تلك الفترة الصعبة. ويستخدم هؤلاء حديثهم عن طفولتهم البائسة أيضاً كمقدمة أو استهلال لنجاحاتهم، فنجدهم ينظرون إلى أنفسهم في الطفولة كأثرياء مستقبليين تحت التدريب، و مما لا شك فيه أن مثل هذه الأيديولوجيا جعلتهم لا يرون ولا يدركون الآثار السيئة للفقر الذي هربوا منه تاركين خلفهم من لم يستطع الهروب مثلهم.

ومن كل المجتمعات الأمريكية الفقيرة لم يصبح ثرياً إلا عدد قليل جدا من السكان، و حسب خطاب الرجل العصامي فإنّ اللوم يقع على الذين لم ينجحوا في تكوين الثروات أنفسهم لا على العقبات التي واجهتهم، و يتبع هذا أن فشلهم يعني خللاً في شخصياتهم. و لهذا السبب نجد أنّ الكثير من الأثرياء العصاميين في ذاك الوقت كانوا

يرفضون إعطاء الصدقات للفقراء لاعتقادهم أنها تعزز الكسل والاتكال، وقصروا تبرعاتهم على المكتبات، والمتاحف، والجامعات التي بتصورهم تعين من يريدون أن يطوروا أنفسهم.[٣]

ونستطيع أن نأخذ مثالاً هنا من السيرة الذاتية لأندرو كارنيجي: وصف كارنيجي في سيرته الذاتية الحياة العائلية السعيدة التي عاشها طفلاً فقيراً لأبوين مهاجرين بقوله: على الرغم من الصعوبات الاقتصادية حينها كانت عائلته نشطة سياسياً، وكانوا يثمنون التعليم غالياً، أي أن التدريب والدعم الذي تلقاه من عائلته صغيراً عوضه عن الظروف الاقتصادية الصعبة. لكن ما لم يدركه كارنيغي، هو أنّ الكثير من الفقراء في عمره لم يحظوا بعائلة تثمن التعليم مثل عائلته، و لهذا لم يستطيعوا أن يطوروا من أنفسهم كما فعل هو. ويعني هذا أن رغبة كارنيغي في التركيز على تجاوزه للوضع التاريخي الصعب الذي عاشه طفلاً دفعته إلى تجاهل المناحي التاريخية الأخرى التي لا يمكن تجاوزها بسهولة (مثل عدم وجود عائلة داعمة و محبة للتعليم).

ونجد أن رواية "جاتسبي العظيم" تعكس الرغبة ذاتها في تجاوز التاريخ، وهذا واضح في محاولات جاتسبي المتكررة إنكار أصوله الحقيقية، فوالدا جاتسبي كانا "مزارعين فاشلين وقليلي الحيلة" لدرجة "جعلت خياله لا يقبل بهما والدين له" (ص ١٠٤؛ فصل ٦). وقد استبدل جاتسبي بوالديه عائلة اختلقها من خياله، وادّعى دراسته في جامعة أكسفورد، وأقنع نفسه والآخرين أن ثروته موروثة أباً عن جد ليدعم وضعه الاجتماعي. و يعني هذا كله أن جاتسبي يريد أن ينكر كل الحقائق التاريخية التي عانى منها صغيراً، لهذا نجد نيك يقول عنه: "انبثق جاتسبي من مفهومه الأفلاطوني عن نفسه" (ص ١٠٤؛ فصل ٦)، و كما هو معلوم للجميع يعتبر المفهوم الأفلاطوني شيئاً خارج دائرة التاريخ (فهو شيء موجود في بعد لا زمني و غير متأثر بالأمور المادية في عالمنا).

وفي هذا السياق تبدو جملة جاتسبي التي ادّعى فيها أنّ حب ديزي لتوم "شخصي فقط" (ص١٦٠؛ فصل ٨)، والتي أربكت توم والكثير من القراء، تبدو منطقية جداً، فحسب جاتسبي يقع حب ديزي لتوم في عالم التاريخ الشخصي بعكس الحب بينها و بينه الذي يقع في عالم أفلاطوني لا زمني يتجاوز مسألة التاريخ. وبنفس الطريقة يمكننا الآن فهم اعتقاد جاتسبي بأننا نملك سلطة فوق ماضينا إذا ما استطاع أحدنا أن يفهم حياته من خارج دائرة الحدود التاريخية، ولهذا نجده يعتقد أن ثلاث السنوات التي قضتها ديزي مع توم زوجة يمكن أن "تمحى" ببساطة عندما تخبره أنها لم تحبه أبداً، وبعدها يمكن له ولديزي أن "يعودا للويزفيل، ويعيدا ماضيهما الجميل معاً وان يتزوجا من منزلها، كما لو كان الحال منذ خمس سنوات مضت" (ص١١٦؛ فصل ٦). إذاً فالذي يملك مثل هذا الاعتقاد كجاتسبي يكون شخصاً يعيش في مكان خارج حدود التاريخ، مكان يمكن فيه استرجاع الماضي وعيشه مرة أخرى لأنه لا زمني ولا يخضع للتاريخ.

ويقوم خطاب الرجل العصامي أيضاً بمحو التاريخ عن طريق تجاهل أو تهميش العيوب الشخصية الكبيرة للعديد من الرجال العصاميين الذين نجحوا بسبب شخصياتهم الرائعة لا البيئة التي عاشوا فيها. ولا تقدم لنا كتيبات النجاح التي أشرنا لها سابقا سوى القليل من النصائح العملية المتعلقة بعالم الأعمال، بينما هي مليئة بنصائح تتعلق بالشخصية الفردية (كن صادقاً، وعاملاً مجداً...إلخ). و يعود هذا إلى الاعتقاد السائد في تلك الفترة أنّ النجاح يأتي من داخل الشخص لا من تعليمه أو مهارته في عالم الأعمال و الصفقات التجارية. وما تجدر الإشارة إليه هنا أنّ بعض الصفات الشخصية التي قد تكون أحياناً غير أخلاقية لدى الأثرياء العصاميين ساهمت أيضاً في ارتقاء أوضاعهم، و نذكر من هذه الصفات الشخصية: القسوة، والعدوانية، واللجوء إلى أعمال لا أخلاقية لتدمير المنافسين. وبالطبع لم تأت النصوص التي نشرت خطاب الرجل العصامي في تلك الحقبة التاريخية على ذكر مثل هذه الصفات الشخصية السيئة.

ومن المثير للاهتمام في هذا السياق معرفة أنّه، ومنذ نشر رواية "جاتسبي العظيم"، قامت معظم القراءات النقدية للعمل بعرض صورة رومانسية لجاتسبي (التركيز على الطابع الرومانسي لسعيه وراء غايته ونجاحه، وتهميش الوسائل التي استخدمها ليحقق ذلك أو تجاهلها). و نذكر هنا بعض هذه القراءات النقدية التي امتدت منذ ظهور العمل عام ١٩٢٥ و حتى ثمانينيات القرن نفسه: "يعتبر جاتسبي كتلة من النشاط و الحيوية... و النار التي ينبثق منها الحلم غير الملوث" (إي. كي. ٤٢٦). و في عام ١٩٤٥ وصف ويليام تروي William Troy جاتسبي بأنه "الحلم المحقق المسقط على وعي الجيل" (ص ٢١)، وقال توم بيرنام Tom Burnam في عام ١٩٥٢ إنّ جاتسبي "نجا بشخصيته دون أن يتلوث بالفساد المحيط به" (ص ١٠٥). و قال ماريوس بويلي Marius Bewley في عام ١٩٥٤ أن جاتسبي "عبارة عن كتلة من الطموح و الطيبة" (ص ٢٥): "وتشخيص بطولي للبطل الرومانسي الأمريكي" (١٤) الذي يمثل "طاقة مقاومة الروح" و"المناعة من التلوث النهائي للرداءة والابتذال"(١٣). ورأى باري إدوارد غروس Barry Edward Gross في عام ١٩٦٣ أن "حلم جاتسبي غير ملوث لأنه في جوهره غير مادي" (ص ٥٧). وفي عام ١٩٧٨ قالت روز جالو Rose Gallo أنّ جاتسبي "حافظ على براءته حتى النهاية" (ص ٤٣)، وقال أندريه لو فوت Andre Le Vot في عام ١٩٨٣ إنّ جاتسبي "لم يفقد كرامته و سلامته الروحية" (ص ١٤٤). حتى عندما جرى التطرق إلى الجانب المظلم من شخصية جاتسبي جاء هذا كالتالي: قال كينت كارترايت Kent Cartwright في عام ١٩٨٤ إنّ جاتسبي " يمكن أن يكون بطلاً رومانسياً ومجرماً لأن الرواية تخلق له معياراً أخلاقياً يتجاوز التقاليد السلوكية المتعارف عليها" (ص ٢٣٢)، أو كما قال أندرو ديلون Andrew Dilon في عام ١٩٨٨ إنّ جاتسبي "قديس حسي" (ص ٥٠).[٤]

ونصل الآن إلى العلاقة بين خطاب الرجل العصامي والرغبة في تجاوز التاريخ، و كيفية عرضها في كتب ماكافي لتعليم القراءة. وعلى الرغم من أن كل القصص والقصائد الموجودة في كتب ماكافي تتكلم عن تطوير الذات والعصامية نجد غياباً تاماً لأية إشارةٍ إلى أية حقيقة تاريخية. حتى عند الحديث عن فترة الحرب الأهلية التي زخرت بالأعمال الأدبية نجد في هذه الكتب قصيدة عاطفية وحيدة "الأزرق والرمادي" (١٨٦٧) The Blue and The Gray لا تمت للتاريخ بأي صلة، و هذا يعزز فكرة خلق القصيدة لعالم لا زمني، ولا يخضع للحقائق التاريخية. وفي هذا السياق نذكر ما قاله هنري ستيل كوماجر Henry Steele Commager عن هذا:

> وعلى الرغم من أنّ كتب ماكافي الأصلية ظهرت بينما كان الرجال ما زالوا يتذكرون حرب الثورة وحرب عام ١٨١٢ لا نجد في الأعمال الواردة فيها أي حقد عارم على البريطانيين، أو على جورج الثالث، ولا قصة وحشية عن الأمريكيين الأصليين. وعلى الرغم من أن الطبعات المحدثة منها ظهرت خلال حقبة الحرب المكسيكية، و حقبة أمريكا الفتية لم تشر الأعمال في الكتب إلى أيٍّ من هذا.... حتى عندما جرت مراجعة هذه الكتب لاحقاً جرى تجنب الحديث عن الحرب الأهلية وكأنها شيء تاريخي لم يحدث أبداً (xiii).

ويجري أيضاً تجاوز التاريخ في كتب ماكافي عن طريق تغليف التجربة بالعاطفة، فكل ما في هذه الكتب جاء عرضه بطريقة عاطفية من الحيوانات الجريحة، إلى الموت الهادئ للأطفال الملائكيين، إلى الأعمال البطولية...إلخ. ومما لا شك فيه أنه عندما يجري عرض أية تجربة بطريقة عاطفية تصبح هذه التجربة شيئاً عاماً لا محدداً، وتصبح و كأنها قصة خرافية تتجاوز حدود الزمن و التاريخ. يقول ستانلي دبليو ليندبيرغ Stanley W. Lindberg إن قصائد ماكافي الحربية "آمنة عاطفياً" (ص ٣٢٠)، أي أن القصائد تقبع خارج دائرة الأمور السياسية و الاجتماعية للعصر أي خارج التاريخ.

ونلحظ تشابهاً كبيراً بين عاطفية ما احتوته كتب ماكافي و"العاطفة المروعة" (ص١١٨ ؛فصل ٦) للقصة التي حكاها جاتسبي لنيك عن ماضيه، والتي ساعدت كمية العاطفة الكبيرة فيها على إزاحة الحقائق التاريخية. يقول جاتسبي لنيك:

> "توفي كل فرد في عائلتي وورثت أنا ثروة كبيرة.... و عشت بعد ذلك كأمير هندي يجوب كل عواصم أوروبا... أجمع الجواهر، وأتصيد الصفقات، وأرسم ... محاولاً أن أنسى الألم المصاحب لماضيّ. (ص ٧٠ ؛ فصل ٤)

ويبدو سرد جاتسبي هذا لسيرته الذاتية وكأنه مختصر لميلودراما في العصر الفيكتوري لا قصة واقعية من الحياة. كما جاء في تفسير نيك، "كانت العبارات في حد ذاتها رثّة بحيث لا تثير أية صورة باستثناء صورة "شخصية"

بعمامة تسرّب نشارة الخشب عند كل مسام" (ص٧٠؛فصل ٤). ومما لا شك فيه أنّ مثل هذا "التصوير" العاطفي الكاذب— الذي يقدمه بصوت "مهيب، وكأن الذاكرة لاتنفك تطارده" (٧٠) وذلك حسبما جاء على لسان نيك —يسمح لجاتسبي الهروب من الحقيقة التاريخية نحو قصة خرافية "عظيمة".

والحق أن خطاب الرجل العصامي ما زال يحافظ على حيويته حتى يومنا هذا، فمثلا: في حلقة من حلقات المسلسل التلفزيوني "ماتلوك" Matlock يحاول ابن أن يهرب من السمعة السيئة لوالده المقتول وكأنه رجل أعمال تنفيذي، عن طريق القول إنّ أباه رجل عصامي. و بالطبع هذا يعني أنّ خطاب الرجل العصامي ما زال يملك القوة ليدافع عن العصاميين القاسية قلوبهم، وغير الأخلاقيين سلوكياً في عالم الأعمال؛ لأن هذه السمات ضرورية لنجاح العصامي. ونستطيع أن نأخذ مثالاً آخر من واقعنا على هذا الخطاب: يرتكز المسلسل التلفزيوني "قلاع أمريكا" The Castles of America، و الذي يعنى بزيارات ميدانية لقلاع أميركا للاطلاع على حياة بنيها الذين عاشوا فيها، يرتكز على خطاب الرجل العصامي بالاستعانة بأقوال مأثورة للعصاميين الذين بنوا هذه الأماكن والتي تتعلق بكدهم و كرامتهم دون حتى التفكير بهذه الأقوال.

ويبقى جاتسبي أيقونة الرجل العصامي في أمريكا! و جرى اختيار الممثل روبرت ريدفورد Robert Redford الذي يقوم عادة بالأدوار الرومانسية للقيام بدور جاتسبي في الفيلم المعتمد على الرواية، والذي ظهر في عام ١٩٧٤. و في إحدى حلقات "قلاع أمريكا" التي تطرقت لثري النفط مارلاند Marland أتى الراوي على ذكر جاتسبي لكي يضفي لمسة رومانسية على مارلاند الرجل العصامي.

ومما لا ريب فيه أنّ عرض رواية "جاتسبي العظيم" لتعقيدات خطاب الرجل العصامي وتضارباته يكشف التعقيدات والتضاربات التي شكلت موقف فيتزجيرالد تجاه النجاح المادي، فلولا خطاب الرجل العصامي في العمل لكانت روايته التي تعد عظيمة مجرد عمل يعرض شخصية رخيصة (مجرم آخر) تخاف أن يراها الناس على حقيقتها. إنه هذا الخطاب، تماماً مثل إخلاصه لديزي وتفاؤله الصبياني، ما يمكّن جاتسبي من الاستمرار بوصفه الشخصية الرومانسية كما هو اليوم.

وتظهر رواية فيتزجيرالد لنا أيضاً كيف يكون لنشر الخطابات تأثير مباشر على شخصياتنا جميعاً، فهي في النهاية تشرح الخطابات الثقافية التي تعتبر المواد الخام التي نستخدمها لبناء هوياتنا الفردية. ورأينا كيف قام جيمز غاتز (جاتسبي قبل أن يغير اسمه للهروب من ماضيه بخلق هوية أخرى "جيه جاتسبي") بالاعتماد على خطاب الرجل العصامي السائد والمتغلغل في الثقافة التي عاش فيها. وفي النهاية نقول إنّنا قد نعتمد في بناء هوياتنا الفردية على خطابات مختلفة و بطرق مختلفة، لكننا يجب أن ندرك أن هذه الخطابات متصلة فيما بينها، وأنها جميعها أجزاء من الثقافة التي تتشكل من هوياتنا الفردية وتشكلها.

أسئلة لمزيد من التدريب :تطبيق النهج التاريخي الجديد و النقد الثقافي على أعمال أدبية أخرى

ستساعدك الأسئلة الآتية في استخدام هاتين النظريتين النقديتين في تفسير الأعمال الأدبية التي سنذكرها، أو أي أعمال أدبية أخرى تختارها أنت. و يعتمد تحديد استخدامك للنقد التاريخي الجديد أو للنقد الثقافي على الأمور التي تركز عليها أكثر في مقالك، و توجهك النقدي.

١- ما العلاقة بين تصوير هوثورن Hawthorne لخطيئة "هيستر" ذهنياً وعملياً في الثقافة البروتستانتية المسيطرة في روايته "الحرف القرمزي" (١٨٥٠) The Scarlet Letter، والنشاطات الثورية في القرن التاسع عشر مثل حركة إلغاء الاسترقاق، وحركة المرأة؟ وبمعنى آخر: كيف تقوم قصة هيستر (البروتستانتية الاستعمارية) بعرض أيديولوجيات القرن التاسع عشر التي كانت سائدة في الكتيبات، والقصص الشعبية، والنشاطات السياسية، والنصوص الثقافية الأخرى وانتقادها؟

٢- نُشرت رواية توني موريسون "العين الأشد زرقة" (١٩٧٠) The Bluest Eye في فترة جرى التشكيك خلالها بالأيديولوجيات الأمريكية المحافظة المتعلقة بالسلالة، والطبقة الاجتماعية، والجنس، والعدالة الاجتماعية. ما الذي يخبرنا به تاريخ استقبال هذه الرواية عن انتشار الخطابات المحافظة والمتحررة التي تطرقت لهذه الأمور الاجتماعية منذ نشر العمل و حتى يومنا هذا؟

٣- كيف تشكلت وشكّلت رواية جون شتاينبيك John Steinbeck "عناقيد الغضب" Grapes of Wrath (١٩٣٩) الجدل حول حقوق العمال وواجباتهم السائدة في وقت نشر العمل،مثل الجدل حول العلاقة الملائمة بين التجارة الأمريكية،والوكالات الحكومية،والمواطن الفرد ؟ وبمعنى آخر: ما البعد الثقافي الذي تركته الرواية في وقت نشرها؟

٤- ما الطرق التي تتفاعل فيها رواية كيت تشوبين Kate Chopin "الصحوة" (١٨٩٩) The Awakening مع الجدل حول حقوق المرأة وواجباتها الذي ساد في وقت كتابة العمل؟ من الأمثلة على الجدليات السائدة آنذاك نذكر: حق التصويت، والاستقلال الاقتصادي، والزواج، والأمومة.

٥- ما العلاقة بين قصيدة ويليام بليك William Blake "الولد الأسود الصغير" (١٧٨٩) The Little Black Boy والخطابات المتعلقة بإفريقيا والإفريقيين والتي كانت سائدة في إنجلترا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر؟

ملاحظات

١- هذا النقاش متضمن في كتاب للمؤلف تيليارد Tillyard بعنوان "صورة العالم في العصر الايليزابيثي" Elizabethan World Picture ويجري الاستشهاد به على نحو متكرر باعتباره مثالاً على التاريخ الأدبي التقليدي.

ومن الأمثلة الأخرى التي غالباً ما تجري الإشارة إليها بوصفها مثالاً على عن النهج التاريخي التقليدي كتاب للمؤلفتين Taine بعنوان "تاريخ الأدب الانجليزي" History of English Literature.

٢- كثيراً ما تُقدّم ذات النصيحة في جميع كتيبات النجاح في تلك الحقبة. انظر، على سبيل المثال، كتيبات فولر Fowler و ماردن Marden.

٣- يناقش آندرو كارنيجي هذا الموضوع في كتاب "إنجيل الثروة" The gospel of Wealth.

٤- لآراء مماثلة عن جاتسبي، انظر تشيس، وهارت، وموور، وناش، وستيرن، وتريلينغ.

For advanced readers

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1979.
———. *The Order of Things.* New York: Pantheon, 1972.
Gallagher, Catherine, and Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays.* New York: Basic Books, 1973.
———. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology.* New York: Basic Books, 1983.
Greenblatt, Stephen. *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture.* New York: Routledge, 1991.
———. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare.* Chicago: University of Chicago Press, 1980.
———. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988.
Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds. *Cultural Studies.* New York: Routledge, 1992.
Montrose, Louis. "New Historicisms." *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies.* Eds. Stephen Greenblatt and Giles Gunn. New York: Modern Language Association, 1992. 392–418.
Pieters, Jurgen. *Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.
Spargo, Tamsin, ed. *Reading the Past: Literature and History*. New York: Palgrave, 2000.

Notes

1. *Tillyard's Elizabethan World Picture* makes this argument and is a frequently cited example of traditional literary history. Another oft-cited example of the traditional historical approach is Taine's *History of English Literature.*
2. Very much the same advice is offered in all the success manuals of the period. See, for example, those by Fowler and Marden.
3. Andrew Carnegie makes this argument in "The Gospel of Wealth."
4. For similar views of Gatsby, see Chase, Hart, Moore, Nash, Stern, and Trilling.

Works cited

Achebe, Chinua. "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness.*" *Massachusetts Review* 18 (1977): 782–94. Rpt. in *Hopes and Impediments, Selected Essays.* New York: Anchor, 1989. 1–20.
Bewley, Marius. "Scott Fitzgerald's Criticism of America." *Sewanee Review* 62 (1954): 223–46. Rpt. in *Modern Critical Interpretations: F. Scott Fitzgerald's* The Great Gatsby. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986. 11–27.
Bierbower, Austin. *How to Succeed.* New York: R. F. Fenno, 1900.
Burnam, Tom. "The Eyes of Dr. Eckleburg: A Re-Examination of *The Great Gatsby*." *College English* 13 (1952). Rpt. in *F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays.*
Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 104–11.
Carnegie, Andrew. *The Autobiography of Andrew Carnegie.* New York, 1920.

———. “The Gospel of Wealth.” *North American Review* CXLVIII (June 1889): 653–64 and CXLIX (December 1889): 682–98. Rpt. in *The Gospel of Wealth, and OtherTimely Essays.* Ed. Edward C. Kirkland. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1962. 14–49.

———. “How to Win Fortune.” 1890. From *The Empire of Business.* Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran, 1933. 85–101.

———. “The Road to Business Success: A Talk to Young Men.” 1885. From *The Empire of Business.* Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran, 1933. 1–13.

Cartwright, Kent. “Nick Carraway as Unreliable Narrator.” *Papers on Language and Literature* 20.2 (1984): 218–32.

Chase, Richard. “*The Great Gatsby*.” *The American Novel and Its Traditions.* New York: Doubleday, 1957. 162–67. Rpt. in The Great Gatsby*: A Study.* Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner’s, 1962. 297–302.

Commager, Henry Steele. Foreword. *McGuffey’s Sixth Eclectic Reader* (1879 edition). New York: Signet, 1963. vii–xvi.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1902. New York: Norton, 1988.

Dillon, Andrew. “*The Great Gatsby:* The Vitality of Illusion.” *Arizona Quarterly* 44.1 (1988): 49–61.

E. K. “Review of *The Great Gatsby*.” *Literary Digest International Book Review* (May 1925): 426–27. Excerpted in *Gatsby.* Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1991. 7.

Fiske, John. “Popular Culture.” *Critical Terms for Literary Study*. 2nd ed. Eds. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 321–35.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby.* 1925. New York: Macmillan, 1992.

Fowler, Jr., Nathaniel C. *Beginning Right: How to Succeed.* New York: George Sully, 1916.

Gallo, Rose Adrienne. *F. Scott Fitzgerald.* New York: Ungar, 1978.

Geertz, Clifford. “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture.” *The Interpretation of Cultures: Selected Essays by Clifford Geertz.* New York: Basic Books, 1973. 3–30.

Greenblatt, Stephen. “Culture.” *Critical Terms for Literary Study.* 2nd ed. Eds. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 225–32.

Gross, Barry Edward. “Jay Gatsby and Myrtle Wilson: A Kinship.” *Tennessee Studies in Literature* 8 (1963): 57–60. Excerpted in *Gatsby.* Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1991. 23–25.

Hart, Jeffrey. “ ‘Out of it ere night’: The WASP Gentleman as Cultural Ideal.” *New Criterion* 7.5 (1989): 27–34.

Josephson, Matthew. *The Robber Barons: The Great American Capitalists, 1861–1901*. 1934. New York: Harvest, 1962.

Le Vot, Andre. *F. Scott Fitzgerald: A Biography.* Trans. William Byron. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1983.

Lindberg, Stanley W. *The Annotated McGuffey: Selections from the McGuffey Eclectic Readers, 1836–1920.* New York: Van Nostrand Reinhold, 1976.

Marden, Orison Swett. *How to Succeed; Or, Stepping-Stones to Fame and Fortune.* New York: The Christian Herald, 1896.

Montrose, Louis. “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture.” *The New Historicism.* Ed. H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989. 15–36.

Moore, Benita A. *Escape into a Labyrinth*: *F. Scott Fitzgerald, Catholic Sensibility, and the American Way.* New York: Garland, 1988.

Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Norton, 1987.

Nash, Charles C. “From West Egg to Short Hills: The Decline of the Pastoral Ideal from *The Great Gatsby* to Philip Roth’s *Goodbye, Columbus.” Philological Association* 13(1988): 22–27.

Stern, Milton R. *The Golden Moment*: *The Novels of F. Scott Fitzgerald.* Urbana: University of Illinois Press, 1970.

Taine, Hippolyte. *History of English Literature.* 1864. Trans. H. Van Laun. London: Chatto and Windus, 1897.

Thomas, Brook. “Preserving and Keeping Order by Killing Time in *Heart of Darkness*.” *Heart of Darkness: A Case Study in Contemporary Criticism.* Ed. Ross C. Murfin. New York: Bedford, 1989. 237–55.

Tillyard, E. M. W. *Elizabethan World Picture.* New York: Macmillan, 1944.

Trilling, Lionel. “F. Scott Fitzgerald.” *The Liberal Imagination.* New York: Viking, 1950. 243–54. Rpt. in *The Great Gatsby: A Study.* Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner’s, 1962. 232–43.

Troy, William. “Scott Fitzgerald—The Authority of Failure.” *Accent* 6 (1945). Rpt. in *F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays.* Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 20–24.